# LES TRES RICHES HEURES

# DU DUC DE BERRY

ENGEL DEL. PARIS





Un jour Mr Léop. Delisle, adm. de Chantilly, reçut la visite d'un Allemand qui lui demanda l'autorisation de publier en fac-similé les T. R. Heures du Duc de Berry. – Ne voulant pas que ce monument de l'Art Français fût édité par un Allemand, il refusa l'offre, prétextant que le Comte Durrieu avait déjà entrepris le même travail avec le concours d'un éditeur Parisien.

C'est ainsi que Mr Durrieu fut chargé, sans le savoir, de cet important travail historique et que Plon-Nourrit & Cie, après refus d'autres éditeurs, peut-être plus qualifiés, eurent à reproduire les magnifiques miniatures de ces Heures, et cela par pur patriotisme. (Conversation avec Mr D. en Août 1907).

[illegible]

*Exemplaire papier de cuve*

*N° 200*


Cet ouvrage a été tiré à :

300 exemplaires, numérotés 1 à 300, sur papier de cuve.

20 exemplaires, numérotés I à XX, sur papier des manufactures impériales du Japon.

LES

# TRÈS RICHES HEURES

DE JEAN DE FRANCE

# DUC DE BERRY



Finis.
sagittary.
Initium.
capricorni.
gradus.
lune.
mensis.
decembris.
dies.

CHANTILLY

---

LES

# TRÈS RICHES HEURES

DE JEAN DE FRANCE

# DUC DE BERRY

PAR

PAUL DURRIEU

ARCHIVISTE-PALÉOGRAPHE
ANCIEN MEMBRE DE L'ÉCOLE FRANÇAISE DE ROME
LAURÉAT DE L'ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES
CONSERVATEUR HONORAIRE AU MUSÉE DU LOUVRE

---

*Ouvrage accompagné de 64 planches en héliogravure*



PARIS
LIBRAIRIE PLON
PLON-NOURRIT ET Cie, IMPRIMEURS-ÉDITEURS
8, RUE GARANCIÈRE — 6e

—

1904

# LES
# TRÈS RICHES HEURES
DE
# JEAN DE FRANCE, DUC DE BERRY

---

## CHAPITRE PREMIER

### HISTOIRE DU MANUSCRIT. — SON ORIGINE. — SES POSSESSEURS SUCCESSIFS.

« Au mois de décembre 1855, raconte lui-même M. le duc d'Aumale, je quittais Twickenham pour aller faire visite à ma mère, alors malade à Nervi, près de Gênes. Panizzi m'avait mis en mesure de voir un manuscrit intéressant qui lui était signalé par un de ses amis de Turin. Et je fis connaissance avec les *Heures du duc de Berry,* déposées alors dans un pensionnat de jeunes demoiselles, villa Pallavicini, banlieue de Gênes. Une rapide inspection me permit d'apprécier la beauté, le style, l'originalité des miniatures et de toute la décoration. Je reconnus le portrait du prince, ses armes, le donjon de Vincennes, etc. On me dit, suivant l'usage, que les compétiteurs étaient sérieux; je ne répondis rien à cet avertissement, qui me semblait banal et qui était cependant plus fondé que je ne pensais. Mon parti était pris, et je mis l'affaire aux mains de Panizzi. Au bout d'un mois, le « livre d'heures avec miniatures, portant sur la couverture les blasons « Serra et Spinola de Gênes » (ainsi défini dans le reçu), était en ma possession, cédé par le baron Félix de Margherita, de Turin, qui le tenait lui-même par héritage du marquis Jean-Baptiste Serra, pour la somme principale de 18,000 francs. En ajoutant 1,280 francs, commissions, frais d'expertise et d'expédition, on arrive au prix total de 19,280 francs que j'ai réellement déboursés (1). »

(1) Nous croyons intéressant de donner, d'après l'original conservé aux archives de Chantilly, la teneur intégrale du reçu du vendeur :

« Reçu de monsieur le chevalier Ange Mengaldo, d'ordre et pour compte de S. A. R[le] le duc d'Aumale, la somme de dix-huit mille francs, prix convenu d'un livre d'heures avec miniatures, portant sur la couverture les blasons Serra et Spinola de Gênes, parvenu au soussigné de l'héritage de feu monsieur le marquis Jean-Baptiste Serra.

« Turin, ce 20 janvier 1856.

*Signé :* « Baron FÉLIX DE MARGHERITA. »

Ainsi c'est pour moins de 20,000 francs que M. le duc d'Aumale a conquis, et plus tard assuré à la France, la possession du volume auquel est consacré le présent ouvrage, et qui est aujourd'hui sans prix. Mais il faut se reporter à l'époque où le fait se passait. On n'était pas loin de la vente du marquis de Coislin (novembre 1847), où le taux d'adjudication de 11,500 francs atteint par le manuscrit de l'*Histoire du bon roi Alexandre* faisait crier aux « folies du luxe et de la fantaisie (1) »; et notez qu'il s'agissait dans ce cas d'un volume splendide, depuis longtemps célèbre, objet d'une note enthousiaste du catalogue de vente, et pour la reliure duquel il venait d'être dépensé 2,500 francs! Donner, comme le fit M. le duc d'Aumale en 1855, près de 20,000 francs pour un seul livre, fût-ce le Livre d'heures du duc de Berry, dut paraître alors véritablement excessif. Honneur donc à la clairvoyance du prince qui n'hésita pas cependant; pas plus qu'il ne devait hésiter en 1891 à payer une rançon dix fois plus forte pour ramener également en France les « Quarante Fouquet » des Heures d'Étienne Chevalier (2).

« Ce livre, dit encore M. le duc d'Aumale en parlant des *Heures du duc de Berry*, tient une grande place dans l'histoire de l'art; j'ose dire qu'il n'a pas de rival. Depuis ce soir d'hiver, déjà si lointain (1856), où, dans notre asile de Twickenham, ma femme le retirait de la *cassetta foderata di velluto* qui en avait reçu le dépôt à Gênes, il a été présenté à de grands érudits, à de savants et délicats critiques, à commencer par Antonio Panizzi, l'organisateur du British Museum, et le Dr Waagen, du musée de Berlin, qui en ont eu la primeur, jusqu'au plus compétent de tous les juges, mon éminent confrère Léopold Delisle, qui lui a consacré quelques pages magistrales. »

Il règne dans les passages que nous venons de citer, et qui sont empruntés à une notice préparée par M. le duc d'Aumale pour le catalogue de son « Cabinet des livres (3) » : un accent de chaleur contenu, mais cependant très sensible. A son récit, le Prince mêle les noms de sa mère, la reine Marie-Amélie, et de sa femme, Mme la duchesse d'Aumale, comme pour associer à l'historique de son acquisition la mémoire des deux plus tendres et plus nobles affections de sa vie. Cette délicate inspiration du cœur atteste toute la joie que lui avait causée sa conquête et la pénétrante impression qu'il en conservait.

Dès lors, M. le duc d'Aumale eut pour les *Heures du duc de Berry* un faible, d'ailleurs bien justifié. C'était son trésor de prédilection. Il le touchait avec un soin qui tenait presque du culte. Personne autre que lui n'était autorisé à en tourner les feuillets. Bien téméraire celui qui se serait avisé de poser, par un malencontreux geste

(1) *Bibliothèque de l'École des chartes*, 2e série, t. IV, p. 192. Cf. mon travail sur l'*Histoire du bon roi Alexandre*, Paris, 1903 (extrait de la *Revue de l'Art ancien et moderne*, t. XIII).

(2) Les miniatures de Foucquet furent achetées par M. le duc d'Aumale, en 1891, 250,000 francs. Les temps étaient changés! — Voir la belle publication de M. F.-A. Gruyer : *Chantilly. Les Quarante Fouquet*. Paris, Plon, 1897, in-4°.

(3) *Chantilly. Le Cabinet des livres. Manuscrits*. Paris, Plon-Nourrit et Cie, 1900, 2 vol. in-4°, t. I, p. 59 à 71.

de désignation, l'extrémité d'un doigt irrespectueux sur une des pages! Et avec quelle sincérité, quelle parfaite compréhension de l'art le Prince exprimait son admiration! Combien il se montrait heureux de trouver l'écho de ses propres sentiments chez un Léopold Delisle, un comte Henri Delaborde, un Anatole Gruyer, un Paul Dubois, un Léon Bonnat ou un Jules Chaplain! A d'autres encore, pourvu qu'il les jugeât dignes de cette faveur, il se complaisait à montrer son volume. C'était sa joie. Ce fut parfois aussi sa consolation. Qu'il soit permis, à ce propos, à l'auteur du présent ouvrage d'évoquer un souvenir personnel. Un jour, hélas! ce n'était pas à Chantilly, mais à Londres, à Moncorvo House, qu'il était venu apporter l'hommage de son respectueux dévouement à M. le duc d'Aumale, alors frappé par ce décret de proscription auquel le Prince répondit, comme on le sait, en donnant à la France le trésor de ses inestimables collections. Les temps étaient sombres; et malgré l'admirable sérénité de son âme, le Prince laissait deviner ce qu'il souffrait d'être ainsi rejeté, au déclin de sa vie, sur la terre d'exil, hors de cette Patrie qu'il aimait par-dessus tout. Cependant, dans la soirée, il voulut bien faire voir à nouveau à son visiteur son manuscrit préféré, dont il ne s'était pas séparé. Le charme opéra; et pendant quelques moments les miniatures du livre d'heures firent oublier à l'illustre proscrit les tristesses de l'heure présente.

C'est ainsi que je me figure volontiers celui qui fut l'aïeul de M. le duc d'Aumale, le duc Jean de Berry, dans les derniers mois de son existence, après le désastre d'Azincourt, au milieu des terribles querelles politiques qui déchiraient la France, trouvant une diversion à ses chagrins dans son goût pour le beau, et faisant exécuter, par ses meilleurs artistes, comme son testament d'amateur hors ligne, l'illustration du merveilleux volume aujourd'hui à Chantilly.

J'emprunte encore une citation à la notice de M. le duc d'Aumale sur les *Heures du duc de Berry* : « Ces Heures méritent une description complète, une critique approfondie; d'autres accompliront cette tâche. » Puisse la présente publication (1) ne pas paraître trop indigne de répondre à ce vœu formulé par le fondateur du Musée Condé!

*
* *

Ainsi que le rappelle M. le duc d'Aumale, le Livre d'heures du duc de Berry aujourd'hui à Chantilly a été admiré par Waagen, qui, le premier, en a donné une description en 1857 (2). Mais ce qui a surtout contribué à établir la grande et méritée

(1) MM. les Conservateurs du Musée Condé ont bien voulu me désigner pour l'importante mission de publier les miniatures de Chantilly, peintes pour le duc Jean de Berry. Qu'il me soit permis de leur exprimer ici toute ma profonde et très respectueuse gratitude.

(2) *Galleries and Cabinets of Art in Great Britain,* Londres, 1857, in-8°, p. 248-259.

réputation de ce manuscrit, c'est la publication, en 1884, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, de l'étude magistrale, et qui a fait époque, de M. Léopold Delisle sur *Les Livres d'heures du duc de Berry* (1). Toutefois le manuscrit du Musée Condé a dû être déjà célèbre à une date beaucoup plus ancienne. Plusieurs érudits ou critiques, M. L. Delisle le premier, dans l'étude que nous venons de citer (2), ont constaté et fait ressortir ce fait très curieux que les grandes compositions qui ornent le calendrier du volume ont été imitées dans divers manuscrits enluminés par des artistes de l'École flamande de la fin du quinzième et du commencement du seizième siècle, et notamment dans le fameux *Bréviaire Grimani* de la Bibliothèque de Saint-Marc à Venise. Pour que ces imitations aient pu se produire, pour que le calendrier du Livre d'heures de Chantilly ait exercé « une influence énorme sur les miniaturistes flamands subséquents », comme le fait a été reconnu en Belgique même (3), il faut que, vers le moment où travaillaient ces miniaturistes, le volume passé au Musée Condé se soit trouvé très en vue, tout au moins connu et apprécié des artistes. Plus tard, il semble avoir été oublié. Mais il a repris sa place, depuis que M. L. Delisle a mis en lumière « l'incomparable volume qui brille au premier rang parmi les merveilles de tout genre que M. le duc d'Aumale a rassemblées dans son château de Chantilly (4) ». Les critiques étrangers eux-mêmes, comme jadis Waagen, ont été conquis; et récemment encore l'un d'eux saluait, dans le Livre d'heures du Musée Condé, « à bien des égards, le roi des manuscrits enluminés (5) ».

A la beauté des images se joint, pour le volume, l'intérêt d'une origine certaine. Des preuves nombreuses, dont nos planches permettent de contrôler l'existence, attestent que le Livre d'heures a eu pour premier destinataire et possesseur le duc Jean de Berry. Nous relevons, d'abord, plus de douze fois, la présence du blason de ce prince : de France, à la bordure engrêlée de gueules, presque toujours avec la disposition héraldique adoptée par le duc Jean dans les dernières années de sa vie, c'est-à-dire avec les fleurs de lis réduites en nombre à trois (6). Nous constatons ensuite la répétition, plus fréquente encore, de

(1) *Les Livres d'heures du duc de Berry*. Paris, 1884. (Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e série, t. XXIX, p. 97, 281 et 391.)

(2) P. 38 du tirage à part.

(3) Georges HULIN, *Les Très riches Heures de Jean de France, duc de Berry*, dans le *Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Gand*, 1903 (11e année), p. 181. — Cf. mon travail sur *Les Très riches Heures du duc de Berry, conservées à Chantilly, au Musée Condé, et le Bréviaire Grimani*, Paris, 1903 (extrait de la *Bibliothèque de l'École des chartes*, t. LXIV, p. 321-328).

(4) *Les Livres d'heures du duc de Berry*, p. 34 du tirage à part.

(5) Georges HULIN, *op. cit.*, p. 179.

(6) Dans la suite des pages à miniatures qui font l'objet de la présente publication, il se trouve à deux reprises des détails qui rappellent la plus ancienne forme du blason du duc de Berry, avec les fleurs de lis sans nombre (planche I, le dais placé derrière le duc de Berry, et planche XXVIII, le fond de la lettrine historiée sur lequel se détache l'emblème du cygne). Mais quand il s'agit d'armoiries nettement caractérisées (planches XIII, XIX, LXIV), ces armoiries se présentent toujours sous la forme la plus récente, avec trois fleurs de lis seulement.

Il y a encore, dans le manuscrit de Chantilly, six initiales ornées renfermant, dans le milieu de la lettre, les armoiries ducales. Les deux premières de ces initiales, fol. 60 verso (reproduit planche XL) et 116 verso, montrent les fleurs de lis sans nombre. Dans les suivantes au contraire, fol. 119 verso, 150, 182 verso et 189 verso, il n'y a que trois fleurs de lis.

ses emblèmes bien connus, l'ours et le cygne à la poitrine ensanglantée, emblèmes ou devises que le duc aurait pris, a-t-on prétendu, comme une sorte de galant rébus, par allusion à une certaine dame *Oursine* (1). Armoiries, et surtout emblèmes, jouent un grand rôle dans la décoration du volume, tantôt disposés sur les marges parmi les ornements, tantôt encadrés dans l'intérieur des lettres ornées (2). A côté de ces marques individuelles, le livre renferme maints autres détails s'appliquant au duc Jean de Berry personnellement. Dès la première page, le duc nous apparaît lui-même, dans un vivant portrait, assis sous un dais que décorent ses armes et ses devises (planche I). Puis nous voyons défiler ses châteaux, Lusignan, Dourdan, Mehun-sur-Yèvre, etc. (planches III, IV, LVIII). Ce sont encore les villes de France, capitales des duchés et des comtés dont le duc était titulaire : Bourges pour le Berry, Riom pour l'Auvergne, Poitiers, Étampes (planches V, VII, VIII, XXXV, XXXVIII); et avec elles deux des aspects de Paris, le Louvre et le palais de la Cité, reproduits, grâce au choix du point de vue, tels que le duc Jean pouvait les contempler de sa résidence parisienne de l'hôtel de Nesle (planches VI et X). Enfin le château de Vincennes, dans un admirable tableau, vient rappeler le lieu de naissance du duc (planche XII).

C'est en effet à Vincennes que vit le jour, le 30 novembre 1340, Jean de France, troisième fils du roi Jean et de Bonne de Luxembourg, plus tard duc de Berry et d'Auvergne, comte de Poitiers, d'Étampes et de Boulogne, qui devait mourir à Paris, en l'hôtel de Nesle, le 15 juin 1416, à l'âge de soixante-seize ans et demi.

Il est permis d'apprécier de diverses façons le rôle historique du duc Jean de Berry, et spécialement la manière dont il s'acquitta de la charge de gouverneur ou lieutenant général du roi en Languedoc. Mais le côté politique de son existence n'est pas en cause ici. Nous n'avons à nous occuper que de l'amateur passionné et éclairé des belles choses. A celui-ci, divers érudits, tels que M. L. Delisle, le comte de Bastard (3), MM. Jules Guiffrey, Eugène Muntz, A. de Champeaux, P. Gauchery (4), pour n'en citer que quelques-uns, ont rendu un juste hommage. On n'ignore plus que le duc Jean de Berry, digne frère à cet égard d'un roi Charles V, d'un duc d'Anjou Louis I^er^, d'un duc de

(1) *Chantilly. Le Cabinet des livres. Manuscrits,* t. I, p. 64. — Cf. Jules GUIFFREY, *Inventaires de Jean, duc de Berry,* t. I, p. CXXVIII.

(2) Planches I, XIII, XIX, XXII, XXIII, XXV, XXVIII, XXXIV, XL, LXII, LXIV. Les armoiries et les devises se retrouvent encore sur d'autres pages du volume, qui n'ont pas été reproduites parce qu'elles ne portaient pas de miniatures (fol. 32 verso, 43, 44, 60, 61, 65, 112 verso, 113, 116 recto et verso, 119 verso, 122, 149 verso, 150, 152, 162, 165 verso, 182 verso, 189 verso).

(3) Le comte de Bastard avait projeté de consacrer toute une luxueuse publication à la bibliothèque ou « librairie » du duc de Berry. — Voir, à ce sujet, Léopold DELISLE, *Les Collections de Bastard d'Estang à la Bibliothèque nationale,* Nogent-le-Rotrou, 1885, in-8°, p. 226.

(4) On doit à M. Jules GUIFFREY la précieuse publication des *Inventaires de Jean, duc de Berry,* Paris, 1894-1896, 2 vol. in-8°, et à MM. A. DE CHAMPEAUX et P. GAUCHERY un livre excellent sur *Les Travaux d'art exécutés pour Jean de France, duc de Berry,* Paris, 1894, in-4°. — Voir aussi le travail récent de M. P. GAUCHERY, *Influence de Jean de France, duc de Berry, sur le développement de l'Architecture et des Arts,* Caen, 1901, in-8°. (Extrait du compte rendu du LXV^e^ Congrès archéologique de France, tenu en 1898 à Bourges.)

Bourgogne Philippe le Hardi, mérite d'être placé au premier rang des Mécènes qui ont le plus heureusement contribué, dans notre pays, à l'éclat des arts.

Les inventaires et les pièces de comptes sont là pour prouver que Jean de France recherchait tout ce qui était beau, ou tout au moins digne d'attrait : tableaux, sculptures, joyaux, orfèvrerie, camées et pierres gravées, médailles, ivoires, broderies, tapisseries, porcelaines, objets orientaux, jusqu'aux curiosités naturelles, jusqu'aux bibelots auxquels s'attachait quelque provenance légendaire, tels, par exemple, qu'un soi-disant « anneau nuptial de saint Joseph ». Mais dans ces immenses collections une section importante était constituée par les livres. Le duc de Berry fut un bibliophile raffiné, au sens moderne du mot. S'il était loin de se désintéresser des textes, comme le prouvent les traductions qu'il fit exécuter, il était sensible, et peut-être plus vivement encore, à la beauté matérielle des volumes. Aussi nous est-il resté de sa bibliothèque, de sa « librairie », comme on disait alors (1), des manuscrits véritablement hors ligne, où tout est à louer, sous le rapport de l'exécution, depuis la perfection de la calligraphie jusqu'à la magnificence de l'ornementation et à la qualité des miniatures.

Parmi ces manuscrits, le plus admirable, celui qui surpasse de très haut tous les autres, pour la beauté de ses images, est sans contredit le Livre d'heures de Chantilly. Il a été qualifié d' « incomparable », et ce rang suprême assigné au volume ne peut pas être contesté.

C'est à M. L. Delisle, dans son travail de 1884 sur *Les Livres d'heures du duc de Berry* (2), que revient le mérite d'avoir proposé le premier de reconnaître dans le Livre d'heures de Chantilly un manuscrit que l'inventaire dressé après la mort du duc de Berry, en 1416, décrit comme étant alors en voie d'exécution et ne consistant encore qu'en cahiers détachés, simplement enfermés dans une cassette de bois ou layette : « Item, en une layette, plusieurs cayers d'unes très riches heures que faisoient Pol et ses frères, très richement historiez et enluminez; prisez V^c liv. t. (3). »

Depuis l'apparition du travail de M. L. Delisle, tout ce qui est aujourd'hui connu, en fait d'inventaires du duc Jean, a été publié, d'une manière excellente, par M. Jules Guiffrey. L'examen des questions intéressant les objets de nature quelconque collectionnés par Jean de France se trouve ainsi grandement facilité. Une circonstance particulière (4), qui nous mettait en face d'un problème très délicat de bibliographie, nous a amené à reprendre, à l'aide de ces documents d'archives, une discussion d'ensemble, et aussi serrée

(1) Sur la « librairie du duc de Berry », voir : Léopold Delisle, *Le Cabinet des Manuscrits de la Bibliothèque nationale*, t. I, p. 56, et t. III, p. 170. — Cf. la publication des *Inventaires de Jean, duc de Berry*, par M. Jules Guiffrey, t. I, introduction, p. CXL-CLXXXII.

(2) Page 36 du tirage à part.

(3) Cf. *Inventaires de Jean, duc de Berry*, publiés par M. Jules Guiffrey, t. II, p. 280, n° 1164; et Léopold Delisle, *Le Cabinet des Manuscrits*, t. III, p. 179, n° 101.

(4) Les travaux préparatoires à la publication des *Heures de Turin*, pour les Sociétés de l'Histoire de France et de l'École des chartes, en l'honneur du jubilé de M. Léopold Delisle (6 mai 1902).

que possible, de toutes les mentions visant des livres d'heures du duc de Berry. Cette discussion, dont les détails seraient beaucoup trop longs à être exposés ici, a eu pour résultat de confirmer, de la manière la plus complète, la théorie de M. L. Delisle relativement à l'identification du manuscrit de Chantilly. Pour qui compulse minutieusement les inventaires, et en soumet les indications à une critique méthodique, au moyen de rapprochements avec les volumes de la bibliothèque de Jean de France dispersés aujourd'hui à travers l'Europe, aucun doute ne peut subsister : le manuscrit de Chantilly est certainement formé par ces « cayers d'unes très riches heures, que faisoient Pol et ses frères » au moment de la mort du duc de Berry.

C'est donc par le nom de *Très riches Heures du duc de Berry* que nous nous trouvons autorisé à désigner désormais notre manuscrit de Chantilly.

L'extrait de l'inventaire mortuaire de 1416, qui vient d'être cité, fournit encore d'autres indications précieuses.

Tout d'abord, nous voyons par ce texte que, dans la prisée qui suivit le décès du prince, ces simples cahiers furent évalués 500 livres tournois, somme relativement fort élevée, équivalant peut-être à une vingtaine de mille francs de nos jours, surtout si l'on tient compte de ce fait que la mort du duc de Berry coïncida avec une période très critique où, à la suite du désastre d'Azincourt, survenu l'année précédente, l'argent, en France, s'était raréfié et avait pris, pour un certain temps, une valeur relative beaucoup plus considérable. M. Léopold Delisle a fait à propos de ce prix de très importantes remarques.

« Pour qu'un livre encore incomplet, dit-il, fût évalué 500 livres tournois, il fallait qu'il se présentât dans des conditions tout à fait extraordinaires. Lors de la prisée à laquelle furent soumis les livres du feu duc de Berry, deux articles seulement furent estimés plus de 500 livres tournois. » Ce sont les *Grandes heures*, aujourd'hui Ms. latin 919 de la Bibliothèque nationale, qui furent évaluées 4,000 livres, et un autre livre d'heures, actuellement en la possession de M. le baron Edmond de Rothschild, qui fut évalué 875 livres tournois. « Encore, continue M. L. Delisle, pour arriver à ces chiffres de 4,000 et de 875 livres, avait-on fait entrer en ligne de compte l'or, les balais (1) et les perles des pipes (2) et des fermoirs. Un livre inachevé et non relié qu'on estimait 500 livres était nécessairement l'une des œuvres d'art les plus précieuses de la succession du duc de Berry (3). »

Rien de plus juste que ces observations. Ainsi il est évident que dans les prix auxquels on arrivait, de 4,000 livres et de 875 livres, pour les deux autres manuscrits cités par M. L. Delisle, la partie joyaux devait avoir une influence très considérable. Les Heures

(1) Rubis balais.

(2) On appelait pipes les tiges servant d'attaches pour les signets.

(3) *Les Livres d'heures du duc de Berry*, p. 36 et 37 du tirage à part.

qui ont formé le Manuscrit latin 919 se présentaient avec toute une série d'accessoires de reliure d'une grande valeur vénale, « deux grans fermouers d'or, garniz chascun d'un balay, I saphir et VI grosses perles », une pipe d'or « garnie d'un gros balay et IIII grosses perles », etc. Quant aux Heures que possède M. le baron Edmond de Rothschild, on comprenait, dans leur prisée, indépendamment de deux fermoirs d'or, « une pippe garnie d'un fin balay ou milieu, pesant vint caraz, et quatre perles fines rondes entour, pesans chascune quatre caraz »; et nous savons, par un article de compte, que cette pipe, à elle seule, avait coûté 337 francs 10 sous tournois (1).

Or, rien de tout cela n'existait pour les cahiers du livre d'heures en voie d'exécution en 1416, simplement enfermés dans une modeste layette ou cassette de bois. C'est donc uniquement à l'admiration qu'inspirait la beauté de leurs peintures et enluminures qu'il faut attribuer leur évaluation à un taux extrêmement élevé, à la mort du duc de Berry.

D'autre part, l'inventaire mortuaire de 1416, en désignant « Pol et ses frères » se trouve donner les noms des artistes qui travaillaient à ces cahiers de livre d'heures. Nous verrons au chapitre VI comment cette indication vient se combiner avec d'autres documents et quelles conclusions on peut en tirer.

Enfin, le passage en question de l'inventaire de 1416 explique des inégalités qui existent dans le manuscrit de Chantilly, en ce qui concerne le caractère et le mérite d'art des images. Ce passage dit que Pol et ses frères « faisoient » les cahiers des Heures à l'époque du décès du duc Jean. Presque toujours le trépas d'un grand personnage entraînait un arrêt dans les travaux d'art qu'il avait commandés. Pour le duc de Berry, le fait se produisit d'autant plus que le prince laissait une succession très obérée, avec tant de dettes qu'il fallut sans délai procéder à la liquidation d'une partie de ses collections. D'ailleurs on était au plus fort de la guerre contre les Anglais et de la terrible querelle entre Armagnacs et Bourguignons. Les maris des deux filles que le duc de Berry laissait pour héritières, le duc de Bourbon et surtout le comte d'Armagnac, Bernard VII, connétable de France, alors engagé dans cette lutte suprême, où il devait bientôt succomber devant le parti de Bourgogne, avaient bien d'autres préoccupations que de dépenser de l'argent à faire peindre des miniatures. On pourrait donc conclure *à priori* que les cahiers auxquels travaillaient Pol et ses frères au mois de juin 1416 étaient condamnés à rester brusquement en suspens.

C'est, en effet, ce qui eut lieu, et dont il est facile de se rendre compte en examinant l'ensemble du manuscrit de Chantilly. Il y apparaît, à première vue, que les images proprement dites, de même que la partie décorative, se partagent en deux groupes, de mérite très inégal entre eux, et de date sensiblement distante. D'une part, il se présente, surtout au début du livre, des pages peintes pour le duc de Berry lui-même, comme le

(1) *Inventaires de Jean, duc de Berry*, publiés par Jules GUIFFREY, t. I, p. 253, nos 960 et 961, et p. 243, no 931.

prouve la présence répétée de ses armoiries ou devises. D'autre part, plus nous avançons vers le milieu du volume, plus nous voyons fréquemment des feuillets portant des illustrations ou des décorations d'un aspect très différent et que la comparaison avec d'autres manuscrits enluminés à date certaine ne permet pas de faire remonter plus haut que le dernier quart du quinzième siècle. Nous pouvons noter aussi que sur trois des feuillets en question il y a un blason, et que ce blason n'est plus celui du duc de Berry, mais bien le blason de la Maison de Savoie.

Nous indiquerons plus loin, dans nos chapitres VII et VIII, les conditions dans lesquelles le manuscrit a été enfin complété, au point de vue de l'enluminure. Mais disons, dès maintenant, que ce travail de complément date des alentours de l'année 1485.

A ce moment, comme le prouvent des portraits peints sur une page du manuscrit même de Chantilly (1), portraits dont les modèles peuvent être reconnus grâce à des armoiries accompagnant les effigies, le volume était la propriété de Charles Ier dit le Guerrier, duc de Savoie (1482-1489), et de sa femme la duchesse Blanche de Montferrat, mariée au duc en 1485.

Comment le livre commencé anciennement pour le duc de Berry était-il arrivé aux mains de ce duc et de cette duchesse de Savoie? Sans doute de la manière la plus naturelle, par voie d'héritage. En effet, Charles Ier de Savoie et sa femme la duchesse Blanche, cousins entre eux, descendaient également l'un et l'autre, en ligne directe, soit masculine, soit féminine, de Bonne de Berry, l'une des deux filles et héritières du duc Jean. Bonne de Berry, à la mort de son père, était comtesse d'Armagnac; mais avant d'épouser le comte Bernard VII d'Armagnac, elle avait contracté un premier mariage avec le comte de Savoie Amédée VII. De cette union étaient nés deux enfants, qui purent ainsi avoir plus tard une part dans la succession de leur grand-père le duc de Berry : un fils, Amédée VIII, qui fut le premier duc de Savoie, et une fille, Jeanne, mariée dans la Maison des marquis de Montferrat.

L'arrière-petit-fils d'Amédée VIII, le duc Charles Ier de Savoie, qui était en 1485 possesseur des Très riches Heures du duc de Berry, mourut en 1489. En 1497, sa succession arriva à son cousin germain Philibert II, dit Philibert le Beau. Celui-ci mourut à son tour sans postérité, laissant veuve Marguerite d'Autriche, fille de l'empereur Maximilien, qu'il avait épousée en secondes noces en 1501.

Il est certain que Marguerite d'Autriche, après la mort de son époux, étant devenue gouvernante des Pays-Bas, fit passer dans ce pays tout un lot de volumes provenant de la Maison de Savoie (2), et qui lui étaient vraisemblablement dévolus en vertu d'une des clauses de son contrat de mariage.

J'ai cherché à montrer, dans un mémoire spécial auquel je me permets de

(1) Voir notre planche XLIV.
(2) Voir mes *Manuscrits d'Espagne remarquables pour leurs peintures,* Paris, 1893, p. 22 (extrait de la *Bibliothèque de l'École des chartes,* t. LIV, p. 270).

renvoyer (1), qu'il y a de très grandes vraisemblances pour que les *Très riches Heures* aujourd'hui à Chantilly, se soient trouvées du nombre de ces volumes ainsi emportés des domaines de la Maison de Savoie vers des régions situées plus au nord. Il paraît, en effet, très probable que c'est notre manuscrit de Chantilly qu'il faut reconnaître dans « une grande heure escripte à la main » qui est signalée, dans un inventaire de 1523, comme se trouvant alors à Malines, dans la chapelle de Marguerite d'Autriche. Fait à noter, ce livre était arrivé à Marguerite d'Autriche sans reliure, par conséquent dans des conditions matérielles à peu près analogues à l'état primitif de ces « cahiers d'unes très riches heures » qui furent enregistrés à la mort du duc de Berry. Ce fut Marguerite d'Autriche qui prit soin de le faire couvrir de velours et munir d'un fermoir d'argent.

Le transport au début du seizième siècle, dans les régions flamandes, du manuscrit des *Très riches Heures du duc de Berry,* et sa présence dans les collections de Marguerite d'Autriche, gouvernante des Pays-Bas, expliqueraient comment le calendrier de notre manuscrit de Chantilly a pu être admiré, étudié et finalement imité dans le *Bréviaire Grimani* et dans d'autres livres du même style, par une école de miniaturistes flamands qui, d'une part, a collaboré au *Grimani* et, d'autre part, a travaillé aussi pour Marguerite d'Autriche.

Après la mort de Marguerite d'Autriche, en 1530, « la grande heure escripte à la main » qui se trouvait dans sa chapelle fut distraite du reste des collections de la princesse et remise à un des exécuteurs testamentaires de Marguerite, Jean Ruffaut, seigneur de Neufville, trésorier général des finances de l'empereur Charles-Quint. Que devint alors le manuscrit? Jean Ruffaut l'avait-il reçu en cadeau à titre d'épingles, et pour lui personnellement? N'était-il au contraire qu'un intermédiaire, ou un fidéicommissaire chargé de le transmettre à un autre destinataire, et à qui? Toutes les recherches que j'ai faites, pour tâcher d'élucider la question, sont restées jusqu'ici sans résultat. Les pièces relatives à la succession de Marguerite d'Autriche, conservées aux archives du département du Nord, ne fournissent aucun renseignement. C'est vainement aussi que j'ai parcouru les superbes volumes de l'Annuaire des collections de la Maison impériale d'Autriche, publiés à Vienne, dans lesquels ont été édités ou réédités depuis une vingtaine d'années nombre de documents et en particulier tous les inventaires concernant les objets précieux, livres, etc., qui ont appartenu aux membres de la famille de Marguerite d'Autriche et de Charles-Quint (2). Jusqu'ici, rien ne me donne à penser que le manuscrit des *Très riches Heures* a pu parvenir, après Marguerite, à un prince de la maison d'Autriche, soit en Allemagne, soit en Espagne.

(1) *Les Très riches Heures du duc de Berry, conservées à Chantilly au Musée Condé, et le Bréviaire Grimani,* Paris, 1903 (extrait de la *Bibliothèque de l'École des chartes,* t. LXIV, p. 321-328).

(2) *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses,* Vienne, in-folio, 1883 et suiv.

Du volume même de Chantilly il reste à tirer une dernière indication. La reliure actuelle en maroquin rouge, qui semble dater de la seconde moitié du dix-huitième siècle, d'après le style des ornements, montre sur ses deux plats, comme marque de possesseur, les armes, frappées en or, de l'illustre famille génoise des Spinola. Ainsi c'était un membre de cette famille qui détenait le manuscrit quand celui-ci fut relié pour la dernière fois. Comment la transmission des *Très riches Heures* aux Spinola s'était elle opérée? Le fait demeure obscur. Mais on concevrait que l'un d'eux eût rapporté le volume des Pays-Bas. On n'ignore pas, en effet, quel grand rôle les Spinola ont joué dans cette contrée, jadis gouvernée par Marguerite d'Autriche, surtout au temps du marquis Ambroise, le célèbre général qui y défendit au dix-septième siècle la cause espagnole, et dont un des exploits en ces régions, la prise de Bréda, a été immortalisé par le tableau des *Lances* de Velasquez.

Des Spinola, le manuscrit, « jure emptionis aut hereditatis », pour employer une expression de M. le duc d'Aumale, passa aux Serra (1). Enfin c'est d'un héritier du marquis Serra, ainsi qu'on l'a vu au début de ce chapitre, que M. le duc d'Aumale acquit, en 1855, le merveilleux livre d'heures dont sa libéralité devait plus tard fixer la destinée en le donnant pour jamais à la France avec le Musée Condé.

(1) Sur un des plats de la reliure, une pièce de maroquin, portant les armes des Serra, a été appliqué après coup, en surcharge sur le blason des Spinola.

# CHAPITRE DEUXIÈME

## LA RÉPARTITION DES PEINTURES EN DEUX SÉRIES DANS LES TRÈS RICHES HEURES DE CHANTILLY.

Le manuscrit du Musée Condé appartient, par la nature de son texte, à la catégorie des Livres d'heures.

Ce genre de manuscrit, destiné à servir de livre de prières pour les laïques, tel qu'il s'est définitivement constitué au quatorzième siècle, comprend des parties à peu près constantes. En tête, après le Calendrier, des Extraits des quatre Évangiles, puis deux Oraisons à la Vierge commençant par les mots : *O intemerata!* et *Obsecro te, Domina,* l'Office canonial des heures de la Vierge, les Sept Psaumes de la pénitence, suivis des litanies des saints, et l'Office des morts. Très souvent aussi, il se trouve, dans les livres d'heures, d'autres heures canoniales, les heures de la Croix, celles du Saint-Esprit, celles de la Passion, et aussi des exercices de dévotion particuliers, en forme d'heures, pour chacun des jours de la semaine, de la Trinité pour le dimanche, des Morts pour le lundi, etc. A ces portions de texte, en quelque sorte traditionnelles, correspond, quand le manuscrit a reçu une illustration développée, un cycle d'images, également traditionnel. Les extraits des Évangiles sont accompagnés des effigies des quatre évangélistes; les Oraisons à la Vierge, d'une représentation de la mère du Christ. A chaque division liturgique des heures de la Vierge correspond un sujet fixe, l'Annonciation pour Matines, la Visitation pour Laudes, la Nativité pour Prime, l'Annonce aux Bergers de la naissance du Christ pour Tierce, les Mages pour Sexte, la Présentation de l'enfant Jésus au Temple pour None, la Fuite en Égypte ou le Massacre des Innocents pour Vêpres, le Couronnement de la Vierge pour Complies. Les heures de la Passion donnent naturellement matière à une ou plusieurs compositions montrant aux fidèles le drame sacré du Calvaire.

Toutes les portions que nous venons d'énumérer se trouvent dans les *Très riches Heures de Chantilly,* avec la série des images correspondantes. Le manuscrit est complété par une catégorie de textes liturgiques qui se rencontre beaucoup plus rarement dans les livres d'heures, mais dont les livres de prières possédés par le duc de Berry nous

offrent cependant, à eux seuls, trois exemples (1). Ce sont les propres des messes pour différentes fêtes, tels que les éditeurs les insèrent encore dans nos modernes paroissiens en latin; on en trouvera la liste dans la description détaillée du manuscrit, qui termine notre dernier chapitre.

Si le manuscrit de Chantilly présente cette particularité rare de pouvoir servir à suivre les messes de certains jours, Noël, Pâques, l'Ascension, etc., il est, en revanche, toute une autre partie qui se trouve fréquemment dans les livres d'heures et qui fait défaut ici. Ce sont les prières non canoniques, les actes de dévotion à l'usage des simples fidèles, souvent en langue française, et les oraisons ou suffrages des saints. Il n'y a, en résumé, dans les *Très riches Heures de Chantilly,* que des textes essentiellement liturgiques ou canoniques. Les rubriques mêmes participent à cette apparence de sévérité; elles sont toutes exclusivement en latin, tandis que fréquemment, dans les livres d'heures destinés aux laïques, on les mettait en français pour en faciliter l'usage.

Il n'est peut-être pas inutile, à ce propos, de signaler que le duc de Berry avait dans sa bibliothèque, à la fin de sa vie (2), un autre très beau livre d'heures, jadis à la famille d'Ailly, aujourd'hui propriété de M. le baron Edmond de Rothschild (3), d'un format sensiblement moindre que le manuscrit de Chantilly et très loin de l'égaler pour la somptuosité de l'imagerie, mais présentant avec celui-ci, au point de vue du style des miniatures, des rapports assez accentués pour autoriser à croire qu'il sort du même atelier; et dans ce second livre d'heures, beaucoup plus portatif, nous voyons une place importante réservée, à côté des morceaux liturgiques et canoniques, à ces prières de simple dévotion et à ces suffrages des saints qui manquent totalement au somptueux volume du Musée Condé. Ce dernier n'aurait pu servir qu'à suivre les offices célébrés à la chapelle. C'était un livre d'apparat. Pour les exercices de piété plus intimes, pour les dévotions du cœur, le duc de Berry eût trouvé le nécessaire dans le manuscrit qui appartient aujourd'hui à M. le baron Edmond de Rothschild, véritable « livre de chevet (4) ».

(1) Ce sont, avec les *Très riches Heures* de Chantilly, les *Heures* dites *d'Ailly,* possédées aujourd'hui par M. le baron Edmond de Rothschild, et les *Très belles Heures,* dans le fragment qui appartient au prince Trivulzio, à Milan.

(2) Le manuscrit apparaît signalé, pour la première fois, dans un inventaire de 1413.

(3) Voir, sur ce manuscrit : Léopold DELISLE, *Mélanges de paléographie et de bibliographie,* Paris, 1880, in-8°, p. 283.

(4) Ce qui est intéressant, c'est que, parmi les livres d'heures du duc de Berry, de date plus ancienne, et tout à fait indépendants alors du manuscrit de Chantilly, nous relevons un autre exemple analogue. La Bibliothèque nationale possède, en effet, deux de ces livres d'heures, que rapproche l'un de l'autre le style de leurs miniatures. Or, de ces deux livres d'heures, l'un, les *Grandes Heures,* Ms. latin 919, est, comme le livre de Chantilly, un volume de format exceptionnel, visant surtout au luxe, et en même temps ne contenant que des morceaux liturgiques, tandis que l'autre, les *Petites Heures,* Ms. latin 18014, offre ce double trait commun avec le manuscrit de M. le baron Edmond de Rothschild d'être plus maniable à cause de ses moindres proportions, et plus éclectique quant à la composition du texte, où entrent, avec les suffrages des saints, de nombreuses prières de dévotion, assez souvent en français.

Il semblerait résulter de ces rapprochements que, à deux reprises, le duc de Berry a voulu avoir ce que l'on pourrait appeler, en quelque sorte, un « jeu » de livres d'heures, comprenant d'une part le grand volume d'ap-

Nous donnerons à la fin de cette étude, dans le chapitre VIII, des détails complémentaires sur les particularités matérielles du volume de Chantilly pris dans son ensemble. Mais ce sont les peintures qui attachent à ce manuscrit une valeur exceptionnelle et qui font véritablement le prix du livre. Nous nous occuperons donc d'abord de celles-ci. D'ailleurs, nos planches, où les originaux sont reproduits en grandeur exacte, permettront au premier coup d'œil de se rendre compte, sans attendre de plus amples explications, du format du livre et de la manière dont sont disposés soit le texte, qui est écrit sur deux colonnes, soit les illustrations.

Ainsi que nous l'avons signalé dans le chapitre précédent, il apparaît évident, quand on examine le volume de Chantilly, que le travail d'enluminure et d'illustration y a été exécuté en deux fois, à des dates assez distantes l'une de l'autre. Par suite, les images et la partie décorative se partagent, dans les *Très riches Heures,* en deux séries : une première série remontant jusqu'à l'époque du duc de Berry, c'est-à-dire au plus tard à l'année 1416, et une seconde série, complétant la première, qui n'a été peinte qu'après coup, pas plus tôt que le dernier quart du quinzième siècle. Il nous faut ajouter qu'il y a, en outre, des pages en quelque sorte mixtes, nous voulons dire par là des pages qui ont été commencées dès la première époque, mais qui, étant alors restées inachevées, ont été terminées seulement au temps où toute la seconde série a été exécutée.

Au total, le volume du Musée Condé renferme soixante-trois grands tableaux, quatre pages à peintures intermédiaires entre les tableaux et les petites miniatures (1), et soixante-deux petites miniatures placées dans les colonnes de texte. Sur cet ensemble, trente-neuf grands tableaux, deux des pages à peintures intermédiaires, et vingt-quatre petites miniatures dans les colonnes appartiennent, dans leur entier, à la première série, c'est-à-dire, je le répète pour préciser le terme, remontent au temps du duc de Berry.

Deux grands tableaux au moins, sinon peut-être même trois ou quatre, et les deux autres pages à peintures intermédiaires sont mixtes, commencés à la première époque, terminés à la seconde. Tout le reste rentre dans la seconde série rajoutée après coup.

De ces deux séries la première est infiniment supérieure à la seconde. Aussi dans la présente publication avons-nous reproduit toutes les miniatures, grandes ou petites, de la première série (2), ainsi que toutes celles qui ont (3), ou même seulement qui peuvent avoir (4), un caractère mixte. Quant aux pages peintes de la seconde série, nous n'avons pas voulu les laisser absolument de côté. Mais il a paru qu'il suffisait amplement d'en

parat, utilisable à la chapelle; d'autre part, le volume portatif et intime, facile à conserver à portée de la main.

(1) Il faut naturellement dans ce calcul compter pour deux pages, puisqu'elle s'étend effectivement sur toute la largeur de deux pages, la composition de la Procession pour la cessation de la peste, qui est reproduite sur notre double planche XLII-XLIII.

(2) Planches I à VIII, X, XII à XLI, XLVII, XLIX à LVI, LVIII à LXIV.

(3) Planches IX, XI, XLII et XLIII.

(4) Planches XLV et LVII.

donner quelques échantillons, en choisissant parmi ces pages celles dont les miniatures offrent les particularités les plus intéressantes, tout en permettant de faire apprécier la manière de leur auteur (1).

Ces grandes lignes établies, nous pouvons, maintenant, aborder dans le détail l'étude critique des peintures du manuscrit de Chantilly. L'existence de deux séries, d'âges distincts et de caractères dissemblables, nous amènera naturellement à partager cette étude en deux sections. Dans la première, composée des quatre chapitres qui vont suivre, jusques et y compris le chapitre VI, il sera question uniquement des peintures qui se rattachent à la première série. Il doit être, par conséquent, bien entendu que nous ferons momentanément abstraction complète des peintures de la seconde série, pour n'arriver à parler de celles-ci que plus tard, dans un chapitre qui leur sera spécial, le chapitre VII.

(1) Planches XLIV, XLVI et XLVIII.

# CHAPITRE TROISIÈME

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES SUR LES MINIATURES DE LA PREMIÈRE SÉRIE, PEINTES AU TEMPS DU DUC DE BERRY. — LEUR BEAUTÉ, LEUR NOMBRE, LEURS SUJETS.

Les miniatures de la première série, dans les *Très riches Heures du duc de Berry,* ont excité l'admiration de tous ceux qui ont été admis à les étudier. « Si toutes les peintures de ce livre sont exquises, la supériorité des pages achevées au commencement du quinzième siècle est incontestable. Dans beaucoup de manuscrits nous avons l'équivalent des peintures qu'on a ajoutées... aux Heures de Chantilly; mais rien n'est supérieur aux tableaux de la partie primitive, ni pour l'élévation de la pensée, ni pour l'originalité de la composition, ni pour la délicatesse de l'exécution (1). » Les miniatures du calendrier surtout sont célèbres : « Il n'y a plus rien de médiéval, écrivait le regretté Eugène Muntz, dans ces *douze mois,* où les plus rares facultés d'observation s'unissent à une distinction de pensée et de forme exempte de tout artifice : types, attitudes, expressions, tout témoigne à la fois d'une connaissance approfondie de la nature et d'une entière liberté de style. Ces oiseaux qui viennent becqueter le grain que jette le semeur, ces chiens se ruant sur le sanglier blessé, ces faucheurs levant en cadence leurs faux; ces paysannes, sœurs aînées de celles de Millet et de Breton, réunissant le foin en tas, sont des merveilles de réalisme, j'entends d'un réalisme loyal et fécond! Et quelle vérité dans ces paysages des bords de la Seine, dans ces prairies bordées de saules, dans ces résidences princières (2)! »

Mais les pages représentant des sujets religieux destinés à illustrer le livre d'heures proprement dit ne sont nullement inférieures. Le tableau du *Paradis terrestre* « est traité avec un goût, une expression de sentiment, et une habileté de main qui dénotent un artiste de premier ordre (3) ». Le *Couronnement de la Vierge* a mérité d'être décrit

(1) L. DELISLE, *Les Livres d'heures du duc de Berry.*

(2) *La Renaissance en Italie et en France à l'époque de Charles VIII,* p. 452.

(3) L. DELISLE, *Les Livres d'heures du duc de Berry.*

d'une manière exquise, « vision caressante et azurée, lumineuse et enchanteresse », par M. F.-A. Gruyer (1), l'éminent conservateur du Musée Condé. Aux yeux d'un distingué critique belge, ce *Couronnement de la Vierge* « devrait depuis longtemps jouir d'une célébrité universelle, étant digne de prendre place parmi les plus belles œuvres de tous les temps ». Et le même critique continue : « A côté de cette page merveilleuse, faisant contraste avec elle pour le style comme pour la tonalité, j'en signale une autre également remarquable, l'*Arrestation de Jésus au Jardin des Oliviers*... La composition est superbe; l'effet est simple, tragique et saisissant; c'est du grand art (2)... »

Et que d'autres morceaux nous trouvons encore à admirer! la *Chute des anges rebelles,* d'une si puissante originalité d'invention, qui sur quelques centimètres carrés de parchemin fait pressentir les fresques grandioses qu'un Signorelli peindra un siècle plus tard à Orvieto! les *Ténèbres* qui associent à la mort du Christ le deuil de la nature! la *Résurrection de Lazare* avec la superbe étude de nu du corps du ressuscité et la ravissante figure de la Madeleine, tout absorbée par la contemplation du visage du Christ, et comme indifférente à ce qui n'est pas Lui! les deux tableaux consacrés à l'*Adoration des mages,* avec leur pittoresque étalage de costumes orientaux, devançant et égalant pour le charme les compositions ultérieures d'un Gentile da Fabriano, d'un Fra Angelico, ou d'un Benozzo Gozzoli! Et quel soin prodigieux dans l'exécution, quel rendu minutieux des moindres détails, quelle recherche de la perfection jusque dans les petites miniatures, jusque dans les minuscules figurines des lettres historiées! Quelle souplesse dans le modelé qui enveloppe si délicatement les formes! Et aussi quelle convenance et quelle supériorité dans la disposition des scènes, dans le groupement des personnages!

Nos reproductions peuvent faire deviner une partie de ces qualités de premier ordre. Mais, hélas! pas plus qu'une photographie ne peut rendre entièrement l'effet d'un tableau de Raphaël, les héliogravures de M. Dujardin, bien qu'atteignant à la perfection du genre, ne peuvent rendre le charme que la couleur ajoute encore dans les originaux à la composition.

Cette couleur, tenue volontairement dans une gamme de tons très doux et très limpides, est en même temps pleine d'éclat, de fraîcheur et de variété. C'est même peut-être un des côtés les plus surprenants des miniatures des *Très riches Heures.* L'artiste ou les artistes s'y révèlent des coloristes consommés, ne craignant pas de juxtaposer des tons tranchés qu'ils harmonisent en grands maîtres. Telle robe, mi-partie de blanc et noir et mi-partie de rouge, dans le tableau de la cavalcade du mois de mai, au calendrier (planche V), est une vraie merveille sous ce rapport. Dans le même tableau, les peintres ont tenté et réalisé à souhait le tour de force de faire vibrer le vert clair de trois robes de jeunes femmes au milieu des verts plus foncés des arbres et des buissons. Certaines

(1) *Chantilly. Les Quarante Fouquet,* p. 118-119.

(2) Georges HULIN, *Les Très riches Heures de Jean de France, duc de Berry,* dans le *Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie* de Gand, 1903 (11[e] année).

nuances prennent sous leur pinceau une valeur étonnante. C'est notamment un ton d'azur « extraordinairement pur, intense et lumineux et que je ne me rappelle pas avoir vu briller d'un tel éclat dans d'autres miniatures », a dit très justement M. G. Hulin. Ce sont encore des mauves et des gris lilas d'une infinie délicatesse, qui sont comme la note la plus constante sur la palette du peintre, des verts clairs, des roses, des noirs veloutés de l'effet le plus heureux, au milieu desquels des vermillons viennent parfois jeter la gaie fanfare de leurs notes plus vibrantes. Pour rehausser l'éclat des peintures, l'or posé au pinceau est largement mis à contribution; des nuages dorés traversent le ciel, des rayons d'or l'illuminent. L'or est encore employé à profusion dans les vêtements; il sert aussi à accentuer le modelé et il est même utilisé dans ce but jusque dans le rendu des terrains. Parfois aussi, au lieu d'un ton doré, les miniatures ont un aspect argentin qui semble trahir l'emploi d'autres éléments métalliques dans le coloris.

Au point de vue de la couleur, le manuscrit de Chantilly est véritablement sans rival. A l'époque qui correspond aux dernières années de la vie du duc de Berry, il est vrai, l'emploi de ces colorations si limpides et si gaies constituait la note dominante dans beaucoup de productions d'art peintes en divers pays, à commencer par la France, et les manuscrits enluminés à Paris, ou pour les membres de la famille du roi Charles VI, de même que les tableaux exécutés pour les mêmes princes de la maison royale (1) en montrent de fréquentes applications; mais jamais les qualités d'harmonie, et la hardiesse dans les juxtapositions de tons n'ont été poussées aussi loin que dans nos miniatures.

Ajoutons que les peintres des *Très riches Heures* savent aussi modifier à l'occasion leur coloris, et que, sous leurs pinceaux, comme sous ceux des grands artistes, la tonalité peut concourir à l'effet dramatique de certaines pages. De lugubres ténèbres enveloppent la mort du Christ sur la croix; mais, au haut de la composition, la figure de Dieu le Père apparaît, resplendissante de lumière, et faisant luire le rayon de l'espérance éternelle (2). Le calme d'une belle nuit étoilée contraste avec la scène de trahison du Jardin des Oliviers (3). Mais c'est peut-être encore dans la *Chute des anges rebelles* (4) que l'effet obtenu est le plus remarquable. Dans la partie supérieure de ce tableau, autour de la majestueuse figure de Dieu, dont le visage est de feu, et à qui il suffit de lever un doigt pour arracher irrésistiblement de leurs trônes les anges révoltés, tout est clarté, étincellement d'or et d'azur. Puis à mesure que tombe dans l'abîme la grappe des réprouvés, le fond prend une teinte de plus en plus livide, pour arriver enfin aux reflets sulfureux des flammes de l'enfer, au milieu desquelles Lucifer et ses compagnons vont s'engloutir.

(1) Exemple : les tableaux peints pour les ducs de Bourgogne, Philippe le Hardi et Jean sans Peur, qui sont au Musée de Dijon et au Louvre. Nous pourrions encore citer la peinture sur deux volets que possède, en Angleterre, le comte de Pembroke, et qui représente le petit-neveu par alliance du duc Jean de Berry, le roi Richard II d'Angleterre, en prière devant la Vierge.

(2) Planche LV.

(3) Planche L.

(4) Planche XLI.

Ainsi, tantôt le charme, tantôt le sentiment poignant, tantôt l'observation piquante des scènes de la vie familière, tantôt l'inspiration chrétienne la plus haute, la science de la composition, l'harmonie suprême de la couleur, la perfection dans l'exécution des moindres détails, tout se réunit pour faire, de la première série des miniatures des *Très riches Heures,* un des plus complets chefs-d'œuvre que nous ait laissés le moyen âge.

***

La merveilleuse galerie s'ouvre par une série de douze tableaux à pleine page illustrant le Calendrier et représentant successivement les occupations, les travaux ruraux ou les plaisirs des douze mois de l'année. Chaque scène, placée dans un cadre rectangulaire, est surmontée d'une sorte de tympan demi-circulaire qui montre, modelés en camaïeu bleu, ton sur ton, rehaussé d'or, au centre l'image du char du Soleil traîné par des chevaux ailés, et sur la circonférence les emblèmes des deux signes du zodiaque qui dominent le mois.

Parmi ces peintures du calendrier, dix remontent en leur entier à l'époque du duc de Berry. Une onzième, celle du mois de septembre, est restée inachevée à cette époque, pour n'être terminée qu'au moment où le manuscrit a été complété, vers 1485. Dans la douzième, novembre, la partie supérieure, en forme de tympan, est le seul morceau datant de l'origine. Le tableau proprement dit n'a été peint qu'après coup et rentre dans le groupe des miniatures de la seconde série.

« L'art du moyen âge n'a rien produit de plus achevé », dit M. L. Delisle à propos de trois de ces tableaux du calendrier, qu'il a été le premier à rendre célèbres, en les faisant reproduire en 1884, dans la *Gazette des Beaux-Arts*. On a lu plus haut les justes éloges que leur décernait Eugène Muntz. Il y a quatre siècles déjà, l'imitation de ces miniatures dans le *Bréviaire Grimani* était un témoignage de l'admiration qu'elles inspiraient aux artistes de ce temps. Et dans l'avenir, plus leur notoriété s'accroîtra, plus on apprendra à les apprécier, et mieux on reconnaîtra l'extrême valeur, à tous égards, de cet ensemble de premier ordre.

Le principe de représenter dans les calendriers des manuscrits les occupations spéciales aux divers mois, en les associant aux signes du zodiaque, est de date ancienne. Il est devenu en quelque sorte de style dans les livres d'heures depuis la fin du treizième siècle; et auparavant d'autres livres à caractère religieux, les psautiers, les missels, en fournissent de nombreux exemples. Mais, dans le manuscrit du Musée Condé, ce thème a été traité avec une ampleur exceptionnelle. A ma connaissance, il n'est aucun livre d'heures du temps des derniers Capétiens et des premiers Valois qui présente rien d'égal. Pour trouver des tableaux aussi importants consacrés aux travaux ou plaisirs des diverses

époques de l'année, il faut descendre, peut-être de pres de cent ans, jusqu'au *Bréviaire Grimani;* et encore si le *Bréviaire Grimani* offre de semblables tableaux, c'est que, sur ce point, il est une imitation du livre d'heures de Chantilly.

Admirables sous le rapport de la composition et de l'exécution, les miniatures du calendrier de Chantilly constituent en même temps la partie la plus intéressante du volume au point de vue archéologique et historique. Le souvenir personnel du duc de Berry y apparaît à chaque page. La première, par exemple, au mois de janvier, nous fait pénétrer dans l'intimité du duc Jean. Elle nous le montre assis à table, au milieu de ses familiers, ayant devant lui, et leur laissant une singulière liberté de se promener sur la nappe au milieu des plats, ses petits chiens favoris, dont la garde constituait une charge de cour, confiée en 1401 par le duc à une dame, l'abbesse de Villiers (1). Les moindres détails sont copiés sur nature. Le visage du duc est un admirable portrait dont il est possible de vérifier la parfaite ressemblance par une confrontation avec d'autres monuments d'art contemporains, par exemple avec la tête de la statue que le duc s'était fait faire à destination de la Sainte-Chapelle de Bourges (2). Derrière le duc, se déroulent des tapisseries, s'élève un dais avec emblèmes héraldiques, armoiries, cygnes et ours, tels que nous en décrivent les inventaires du prince. Les descriptions des mêmes inventaires permettent de constater que la grande pièce d'orfèvrerie en forme de nef que l'on voit à droite sur la table du duc n'est pas un objet imaginaire, mais reproduit un des morceaux précieux du trésor ducal, celui que l'on appelait la « Salière du Pavillon (3) ». Puis, voici sur les pages suivantes des châteaux, des villes; et ces châteaux ou ces villes, Lusignan, Dourdan, Riom, Poitiers, Étampes, se trouvent être des résidences du frère de Charles V, aux environs de Paris et dans ses divers apanages. Il y manque le logis que le duc de Berry possédait à Paris même, l'hôtel de Nesle avec sa fameuse tour.

(1) Sur l'amour du duc de Berry pour ses chiens, voir GUIFFREY, *Inventaires de Jean, duc de Berry,* t. I, p. CXXV. — Cf. DE CHAMPEAUX et GAUCHERY, *op. cit.,* p. 9.

(2) L'original de cette tête est aujourd'hui mutilé. Mais nous en avons une excellente reproduction, du temps où elle était encore intacte, dans un dessin de Hans Holbein, au musée de Bâle, dessin qui a été plusieurs fois publié : par MM. Gonse (*L'Art gothique*), de Champeaux et Gauchery (*Les Travaux d'art exécutés pour Jean de France, duc de Berry*) et Guiffrey (*Inventaires de Jean, duc de Berry*).

Le duc de Berry aimait à se faire portraiturer. Ses manuscrits à miniatures nous ont conservé un certain nombre de ses effigies, montrant le duc Jean tantôt avec le visage rasé, tantôt portant des moustaches et une barbiche. Parmi ces portraits, deux des plus beaux, et qui se prêtent en même temps le mieux à un rapprochement avec celui de notre miniature de Chantilly, sont l'image du duc partant en voyage, placée à la fin de ses *Petites Heures* (ms. latin 18014 de la Bibl. nat.), et la représentation du duc en prière et tête nue, qui ouvre son livre d'heures conservé à la Bibliothèque royale de Bruxelles (nº 11060). Cette dernière page a été reproduite à diverses reprises (notamment par Mgr DEHAISNES, dans son *Histoire de l'Art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le quinzième siècle*). Elle consiste en une grande miniature jadis attribuée à André Beauneveu et que M. le comte Robert de Lasteyrie a restituée à Jacquemart de Hesdin, dans un remarquable travail. (*Les Miniatures d'André Beauneveu et de Jacquemart de Hesdin*, dans les *Monuments et mémoires de la Fondation Piot*, t. III, p. 70-119).

(3) Voir, à ce sujet, dans le *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France* de 1902, p. 354, la communication faite par nous à la séance du 24 décembre 1902.

Peut-être cet hôtel était-il destiné à figurer sur la page du mois de novembre, qui était malheureusement encore blanche à l'époque de la mort du duc. Mais si nous n'avons pas l'hôtel de Nesle, nous avons du moins deux des vues de Paris que l'on pouvait contempler des fenêtres de cet hôtel, le vieux Louvre de Charles V, et la pointe de la Cité avec le Palais et la Sainte-Chapelle. En effet, en tenant compte de l'angle sous lequel les murailles et les parties supérieures des édifices se profilent les uns par rapport aux autres, on pourra constater, comme nous l'avons fait nous-même, que l'artiste qui a peint ces vues de Paris, tableaux merveilleux de finesse et de précision, a dû se placer sur la rive gauche de la Seine, non loin de l'extrémité du pont des Arts actuel, à peu près à l'endroit de l'aile orientale du Palais de l'Institut et de la Bibliothèque Mazarine. Or cet emplacement est précisément celui de l'hôtel de Nesle. Le duc de Berry pouvait donc, en feuilletant le calendrier, après avoir contemplé sa propre image et des vues de ses domaines, reconnaître aussi les aspects de la capitale qui frappaient le plus souvent ses yeux quand il résidait à Paris

Immédiatement à la suite du calendrier vient une grande image, que reproduit notre planche XIII, et qui est destinée à montrer les prétendues relations des signes du zodiaque, marquant les mois, avec les différentes parties du corps humain. Le sujet était ingrat à traiter, mais l'artiste a su trouver pour l'ensemble une disposition décorative du plus grand goût, en même temps qu'il a modelé avec une délicatesse infinie, en pleine lumière, les deux grandes figures humaines vues l'une de face, l'autre de profil, qui occupent le centre de l'image. Dans l'original, l'emploi d'un coloris très brillant en même temps que très doux, où dominent surtout le bleu, marié à l'or, et le vert clair, ajoute un grand charme à l'œuvre, en lui donnant l'aspect d'une sorte de précieux ouvrage d'émaillerie.

C'est après cette image que s'ouvre le livre d'heures proprement dit. Nous quittons alors les scènes familières qui égayaient le calendrier; nous sortons du domaine de la fantaisie, pour passer à la catégorie des sujets sacrés.

Le corps du livre d'heures, dans le manuscrit de Chantilly, présente une riche illustration. Celle-ci est formée de deux éléments. Ce sont, d'une part, des miniatures qui se rattachent au texte, tantôt grandes, de toute la largeur de la page, tantôt petites, insérées dans une colonne d'écriture, mais toutes peintes sur des feuillets qui appartiennent ou du moins qui appartenaient à l'origine aux cahiers régulièrement constitués du volume. Ce sont, d'autre part, des peintures à pleine page, exécutées au contraire sur des feuillets isolés, indépendants des cahiers, et que nous ne saurions mieux comparer qu'aux « planches hors texte » de nos livres modernes.

Parmi les peintures se rattachant au texte dans le volume de Chantilly, vingt et un grands tableaux sont l'œuvre des artistes du duc de Berry.

Les deux tiers de ces tableaux rentrent dans un cycle d'illustrations traditionnelles

pour les livres d'heures. Ce sont, en tête, deux images relatives aux évangélistes saint Jean et saint Marc, les deux autres évangélistes étant représentés dans deux petites miniatures; puis cinq images placées chacune au début de certaines des divisions canoniques des heures de la Vierge et figurant l'Annonciation, la Visitation, la Nativité, l'Annonce aux bergers de la naissance du Christ, et le Couronnement de la Vierge; enfin une suite de sept scènes de la Passion, toutes à pleine page, pour illustrer les heures de la Croix.

Sept autres tableaux se distinguent des précédents en ce qu'ils reproduisent, au contraire, des sujets rares dans les livres d'heures et tels qu'on les rencontrerait plutôt dans un missel. Ces tableaux venant dans une partie du volume qui est consacrée, quant au texte, aux propres des messes de certaines fêtes, nous montrent, soit des épisodes de la vie du Christ dont il est fait mention dans l'évangile de la messe (Tentation du Christ, Guérison du possédé, Multiplication des pains, Résurrection de Lazare, Entrée à Jérusalem), soit des sujets visant la fête (l'Exaltation de la Sainte Croix, et Saint Michel terrassant le démon).

Deux de ces dernières miniatures, remarquables pour l'importance qui y est donnée au paysage, forment comme le complément des vues de France commencées avec les peintures du calendrier.

La victoire de saint Michel sur le Diable (planche LXIV) a été un prétexte très naturel pour faire figurer dans le livre ce véritable sanctuaire national qu'était alors en France le Mont-Saint-Michel, et dont la silhouette nous est encore aujourd'hui familière. Dans la *Tentation du Christ* (planche LVIII), l'artiste, se conformant au texte sacré, a voulu représenter le moment où le Démon fait voir à Celui qu'il veut séduire tous les royaumes et toutes les richesses de la terre; et rien ne lui a paru plus digne de figurer ce qu'il y peut y avoir de plus beau en ce monde que le château du duc de Berry à Mehun-sur-Yèvre.

Le château de Mehun-sur-Yèvre! nul, tant soit peu instruit de l'histoire de notre vieil art français, ne restera indifférent à son apparition. C'est là que Froissart nous dépeint le duc de Berry prenant plaisir à deviser d'œuvres d'art avec le célèbre André Beauneveu, de Valenciennes, à la fois peintre et sculpteur. C'est là que, en 1392, le duc de Bourgogne Philippe le Hardi envoyait étudier, comme devant un modèle achevé, son architecte, Gilles Largent, et son maître des œuvres de charpenterie du château de Hesdin, Jacquemart Donne. C'est là que venait encore, l'année suivante, en pèlerinage, avec un peintre alors célèbre, Jean de Beaumez, un des plus grands artistes qui aient jamais travaillé en France, le sculpteur Claus Sluter, l'auteur génial du *Puits de Moïse* à Dijon.

La miniature de Chantilly est de nature à faire comprendre la raison de ces visites d'architecte et de maître charpentier. Voyez en effet ces constructions, d'une si suprême

élégance, cet heureux mélange de murs robustes et de parties qui sont au contraire comme de véritables dentelles de pierre, ces grands toits, ces floraisons de pinacles et de flèches dont l'extérieur est couvert de plomb et d'ardoises, mais qui supposent, pour leur carcasse intérieure, un prodigieux ouvrage de charpenterie! C'est bien là l'admirable demeure où le duc de Berry avait fait « excellentement ouvrer et édificier », dont la renommée s'était étendue au loin et que Froissart vante comme « l'une des plus belles maisons du monde » (1). En examinant la miniature à la loupe, nous pouvons aussi constater combien la statuaire jouait un grand rôle à Mehun-sur-Yèvre. Au-dessus de la porte d'entrée, grande statue sous un dais, flanquée d'une autre placée plus bas, et à laquelle sans doute devait faire pendant encore une troisième statue que la perspective empêche de voir. Une autre statue de fortes proportions, celle d'un homme d'armes qui tient la bannière du duc, couronne le pignon de la grande salle. Statues plus petites, mais nombreuses, garnissant tout le tour des charmants édicules ajourés qui surmontent les grosses tours. Le château de Mehun-sur-Yèvre apparaît comme un vrai musée de sculptures, et nous concevons aisément qu'un Claus Sluter ait trouvé profit à venir y étudier. Il fallait être le Christ, comme dans la miniature, pour ne pas se laisser séduire à la vue d'une pareille demeure.

Toutes ces grandes miniatures se rattachant au corps du volume ont, en général, des fonds de paysage comme toutes les pages du calendrier. Dans cinq d'entre elles cependant, l'artiste est resté fidèle au vieux système de placer derrière les figures un fond conventionnel de pure ornementation. Dans le manuscrit de Chantilly, tous ces fonds d'ornement, variés pour les détails, ont cependant comme trait commun la note dominante du coloris, qui est le bleu, un bleu doux à l'œil, mais monté de ton.

Des fonds semblables, alternés soit avec des quadrillés très fins, soit avec des fonds naturels de paysages, se retrouvent dans les petites miniatures insérées à travers les colonnes de texte, j'entends dans celles qui ont été peintes au temps du duc de Berry. Celles-ci sont au nombre de vingt-quatre et présentent les mêmes qualités que les grandes, bien que les dimensions plus exiguës des cadres y aient naturellement restreint l'ampleur donnée aux compositions.

Sauf deux, consacrées à des figures d'évangélistes, toutes les petites miniatures dans les colonnes se rapportent exclusivement aux psaumes et aux cantiques de l'Ancien Testament qui font partie des prières liturgiques des heures, tantôt montrant les auteurs des hymnes sacrées, le roi David, Salomon, les Trois Enfants dans la fournaise; tantôt visant le sujet propre du psaume et surtout sa signification prophétique, l'annonce de la venue du Christ, de la prédication de l'Évangile, de la résurrection des morts et du jugement dernier, etc. Une grande importance était attachée à la précision de ces sujets.

(1) FROISSART, édit. Buchon, liv. IV, p. 74

La preuve en est que, par une disposition toute particulière, en calligraphiant le texte du volume au temps du duc de Berry, on avait eu soin de réserver auprès de chaque place destinée à recevoir une petite miniature, soit au-dessus, soit au-dessous, soit à côté, un espace de deux à cinq lignes permettant d'inscrire une légende explicative de l'image. Quelques-unes seulement de ces légendes ont été tracées aux endroits ménagés (1). Mais si l'œuvre avait été terminée sur le plan adopté à l'origine, la série de ces petites miniatures avec leurs légendes constituerait, à proprement parler, moins une illustration du livre d'heures qu'une sorte de commentaire en images du psautier.

La même idée de rapprocher des textes liturgiques la figure de leurs auteurs a amené le peintre à illustrer le *Te Deum* d'une miniature (planche XXVII) représentant le baptême de saint Augustin par saint Ambroise. D'après la légende, en effet, ce serait au moment de ce baptême que les deux saints, miraculeusement inspirés, auraient composé le chant du *Te Deum.*

Cette miniature du baptême de saint Augustin est intermédiaire comme dimension entre les grandes et les petites images. La place qu'elle occupe avait été ménagée à l'avance, lors de la transcription du texte. Il en est de même pour trois autres images groupées, vers le début du volume, sur une même page (planche XVII) et consacrées à la glorification de la Vierge mère, en tête de l'oraison *O intemerata!*

Au contraire, c'est en se servant des espaces blancs existant naturellement dans le manuscrit, soit sur les marges, soit entre deux colonnes d'écriture à la fin d'une division du texte, et sans qu'il paraisse y avoir eu intention au préalable de réserver un vide, que les miniaturistes du duc de Berry ont esquissé et ébauché par parties, sur deux pages se faisant face, pour accompagner les litanies des Saints, une grande composition, qui, laissée inachevée par eux, n'a été terminée qu'à la seconde époque, ayant ainsi aujourd'hui pour nous un caractère mixte (planches XLII et XLIII). Cette composition déroule sous nos yeux la procession dite de la Grande Litanie, instituée par le pape saint Grégoire pour obtenir la cessation de la peste à Rome en 590. Le lecteur trouvera, dans l'explication de nos planches, quelques indications complémentaires relativement à l'introduction de ce sujet dans le manuscrit de Chantilly.

Dans cette scène de la procession qui se déploie sur toute la largeur du volume, dans le baptême de saint Augustin, dans la triple image consacrée à la glorification de la Vierge, qui constituent ce que nous appelons des intermédiaires entre les grandes et les petites miniatures, on peut admirer l'heureuse convenance avec laquelle les sujets ont été incorporés ou ajoutés au texte, et en quelque sorte mis en page. C'est là un des caractères particulièrement séduisants du *Livre d'heures du duc de Berry.*

Nous retrouvons quelque chose d'analogue pour les grandes miniatures. L'artiste ou

(1) Voir planches XX, XXII, XXIV.

les artistes ne se sont pas préoccupés seulement de peindre de superbes tableaux. Ils ont voulu donner à ces tableaux des formes pittoresques qui fussent par elles-mêmes des éléments décoratifs pleins de charme et de variété. Au lieu de s'enfermer, suivant la formule habituelle des manuscrits, et notamment de presque tous ceux qui viennent du duc de Berry, dans la limite rigoureuse d'un cadre uniforme généralement rectangulaire, ils ont changé chaque fois la forme même du tableau, la découpant de façon variée, inattendue, avec un mélange de lignes droites, brisées et courbes, de la fantaisie la plus charmante et la plus harmonieuse dans sa liberté d'imagination.

Un conservateur au Musée du Louvre, membre de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, a bien publié jadis un article d'une très ingénieuse finesse sur les rapports de l'art grec classique et de l'art japonais (1). Pourquoi n'avouerais-je pas que cette disposition si imprévue des grandes images, dans le manuscrit de Chantilly, évoque aussi pour moi le souvenir des arts de l'Extrême-Orient ? Ce n'est pas, bien entendu, que je prétende qu'il y ait au moindre degré possibilité d'influence quelconque. Ce que je veux noter ici simplement, c'est la rencontre toute fortuite qui résulte de part et d'autre d'un même principe de liberté et d'un même sentiment exquis des convenances pittoresques de la forme.

Parfois les grands tableaux se présentent sans accompagnement extérieur. Mais souvent sur les marges qui les encadrent se déroule toute une théorie de figures accessoires et de motifs d'ornement pur, qu'un coloris ravissant contribue à rendre dans l'original infiniment séduisants. Tantôt (planche XIX), c'est le Père éternel, apparaissant au Ciel, qui devrait, en réalité, être introduit dans le tableau de l'*Annonciation,* et qui en a été rejeté au dehors, tandis que des figurines d'anges musiciens entourent le sujet principal. Ces anges sont supportés par des rinceaux, et dans ces rinceaux se jouent, en petites proportions, les ours symboliques, emblèmes du duc de Berry. Ces mêmes ours accompagnés du cygne se retrouvent dans le bas de la page soutenant l'écusson du prince. L'ours et le cygne réapparaissent aussi soit dans la lettre ornée, soit dans la décoration de la marge de la miniature de la *Visitation* (planche XXVIII). De délicieux grotesques accompagnent cette image. C'est un guerrier, enfermé dans une forteresse, qui repousse avec vigueur l'assaut d'un terrible adversaire, un escargot; c'est un homme qui promène sur une brouette une truie jouant de la cornemuse, etc. Nous revenons à un mode plus sévère avec la miniature de la *Mort du Christ* (planche LV) et le *Mont-Saint-Michel* (planche LXIV). Là, les médaillons représentent, dans un cas, les prodiges qui accompagnent la mort du Christ, tandis que dans l'autre ce sont d'exquis bustes d'anges aux attraits tout féminins. Enfin la nature seule a fait les frais de l'encadrement de la miniature représentant la *Multiplication des pains* (planche LX). Le motif, traité

(1) Edmond POTTIER, *Grèce et Japon,* dans la *Gazette des Beaux-Arts,* 3ᵉ période, t. IV (1890), p. 105.

avec une perfection de rendu incomparable, est formé de touffes d'ancolies au milieu desquelles rampent des escargots.

Pour les petites miniatures insérées dans les colonnes de texte, l'artiste se trouvait arrêté par la nécessité de rester dans les dimensions fixées par la longueur des lignes de l'écriture. Il n'en a pas moins trouvé ici encore le moyen de se livrer à sa fantaisie. Dans la page portant la petite miniature des *Trois Enfants dans la fournaise* (planche XXX), la fumée du foyer embrasé, par un spirituel arrangement, s'échappe du cadre pour s'élever dans l'intervalle qui sépare les deux colonnes du texte. Pour les images des évangélistes *Saint Mathieu* et *Saint Luc* (planche XV), au lieu de placer comme d'ordinaire dans les miniatures, à côté de la figure des écrivains sacrés, leur symbole traditionnel, l'artiste l'a rejeté en marge au-dessus de l'image, en l'accompagnant de rinceaux de feuilles d'acanthe. Il est même arrivé, par une erreur bien rare, sinon unique dans l'iconographie du moyen âge, que le miniaturiste, peut-être emporté par sa verve, s'est trompé et qu'il a donné à saint Mathieu le bœuf de saint Luc, et à saint Luc l'ange de saint Mathieu.

Un autre élément charmant est fourni par les grandes lettrines historiées et ornementées qui sont placées en tête des divisions principales, de chaque heure canonique, par exemple, ou de chaque psaume ou prière. Ces grandes lettrines de début, distinctes des initiales plus simples du courant du texte, sont des œuvres non de calligraphie, mais d'enluminure. Les tonalités de leur coloris, le style des petites figures qui les animent les apparentent aux miniatures. Elles se partagent d'ailleurs entre les deux mêmes séries que les images proprement dites, les unes ayant été achevées au temps du duc de Berry, les autres ayant été ajoutées ultérieurement, à la seconde époque. Celles de ces lettrines qui rentrent dans notre première série se prolongent presque toujours sur les marges par des rinceaux formés de feuilles d'acanthe, qui sont souvent accompagnés de fleurettes, et au milieu desquels on voit se jouer des oiseaux et des papillons, quand ce n'est pas l'ours symbolique du duc Jean qui s'y balance, comme sur notre planche XXII. Dans l'intérieur même des lettrines il y a généralement des petits motifs, en manière de grotesques. Fréquemment nous y retrouvons l'ours, et avec lui l'autre emblème, le cygne à la poitrine ensanglantée, ou encore les armoiries du duc de Berry; ailleurs, ce sont des figurines ou des animaux fantastiques; souvent aussi, des bustes de personnages, vieillards, jeunes gens, jeunes femmes. Plusieurs des têtes peintes dans ces lettrines sont très caractérisées, et il semblerait que l'artiste ait voulu reproduire les physionomies de certains de ses contemporains. En tout cas, l'une d'elles (planche XXI) paraît être un portrait du duc de Berry, reconnaissable à ses traits, ainsi qu'à son col et à son bonnet fourrés, mais représenté de face au lieu d'être de profil comme dans la miniature du mois de janvier. Toute cette ornementation, aussi variée que spirituelle, reste en même temps toujours pleine de grâce et n'alourdit jamais l'aspect de la page, maintenue qu'elle est dans les limites d'une parfaite convenance. Quant à

l'exécution, elle est merveilleuse d'éclat, d'harmonie de tons et de délicatesse de pinceau.

Mais où le sentiment décoratif est peut-être le plus affiné, c'est dans une grande peinture à pleine page représentant le *Paradis terrestre,* avec le péché d'Adam, qui se trouve placée dans le manuscrit de Chantilly immédiatement avant le début des heures de la Vierge (planche XVIII). Cette grande peinture est une vraie merveille d'ingéniosité et de fantaisie exquise dans l'arrangement. Et, sur l'original, un coloris ravissant, où l'or mat et un bleu doux se font valoir mutuellement d'une façon idéale, ajoute encore à tout ce que donnent déjà de beauté la délicatesse du modelé et la grandeur du caractère dans les figures.

Cette page du *Paradis terrestre* appartient à une catégorie d'illustrations du livre d'heures de Chantilly dont nous n'avons fait jusqu'ici que signaler la présence dans le manuscrit, en les comparant à ce que sont les planches hors texte de nos livres modernes.

Cette même série de grandes peintures hors texte comprend encore six autres tableaux, qui ont pour sujets : la *Rencontre des rois mages* guidés par l'étoile (planche XXXVII); l'*Adoration des Mages,* composition faisant pendant à la précédente et formant avec elle comme une sorte de diptyque (planche XXXVIII); la *Purification de la Vierge* avec la *Présentation de l'Enfant Jésus au Temple* (planche XXXIX); la *Chute des anges rebelles* (planche XLI); l'*Enfer* (planche XLVII); et enfin un *Plan de Rome* (planche XLIX) placé immédiatement avant la suite des scènes de la Passion.

Ces grandes peintures hors texte, en laissant de côté le *Plan de Rome* qui ne comporte pas de figures, se placent tout à fait au premier rang des miniatures de notre première série, aussi bien par la supériorité de leur exécution que par l'importance des compositions et le nombre des personnages mis en scène dans chacune d'elles. Elles dépassent, on peut le dire, le niveau de simples illustrations d'un livre. On ignorerait d'après quels originaux ont été exécutées celles des planches de la présente publication sur lesquelles sont reproduites les peintures hors texte du manuscrit de Chantilly, et quelle est l'échelle de proportion relative adoptée, que l'on pourrait croire qu'il s'agit de créations d'art ayant des dimensions beaucoup plus importantes dans la réalité. Il y a autant de richesse de composition et d'ampleur de style sur les quelques centimètres occupés par notre miniature de l'*Adoration des Mages* que sur le panneau de plus de trois mètres carrés où Gentile da Fabriano a représenté le même sujet. Quant à la *Chute des anges rebelles*, nous avons déjà dit qu'elle mérite d'évoquer la pensée des fresques colossales de Signorelli à Orvieto.

Ces superbes pages, qui ont le caractère d'images hors texte, et avec lesquelles il faut grouper, comme étant dans les mêmes conditions matérielles, la grande figure consacrée aux rapports des signes du zodiaque avec le corps humain, immédiatement après le calendrier, soulèvent une question délicate. Par leur style, elles se rattachent étroitement au reste des miniatures de la première série. D'autre part, aussi loin que nous puissions

remonter dans l'histoire des *Très riches Heures,* nous constatons que le sort de ces images « hors texte » était déjà lié au sort du reste des éléments du livre. La preuve en est que, quand le manuscrit fut complété, à la seconde époque, trois de ces grandes peintures ont été utilisées, et introduites comme illustrations, dans les heures de la Vierge, au moyen d'un remaniement que nous expliquerons en étudiant l'état matériel du volume dans le chapitre VIII. Mais il n'en reste pas moins que ces pages, à l'origine du moins, ne tenaient pas au corps du livre d'heures. Elles ont été peintes, en effet, sur des feuilles de parchemin isolées, tout à fait indépendantes des cahiers. Ces feuilles auraient pu être changées de place ou être supprimées sans que l'économie générale du volume en portât la moindre trace. On peut donc se demander si les grandes peintures en question ont toujours été destinées à entrer dans le plan d'ensemble de l'ornementation des *Très riches Heures* ou si, au contraire, ce ne sont pas des interpolations. Il serait fort long d'entrer ici dans tous les détails de l'examen du problème. On nous permettra de nous borner à dire, en résumé, qu'après une étude très minutieuse, en tenant compte soit des particularités des miniatures, forme des cadres, proportions des figures, esprit des compositions, soit des éléments matériels, tels que la nature et la coupe des feuilles de parchemin, aucun doute sérieux ne nous paraît possible : les grandes miniatures, se présentant sous l'apparence de nos modernes planches hors texte, semblent bien effectivement avoir été peintes en vue du livre d'heures même exécuté pour le duc de Berry.

Si nous nous sommes attardé à examiner cette question, c'est que, parmi les grandes peintures hors texte, deux se trouvent être d'un ordre insolite. Ce sont : la figure relative à l'influence des signes du zodiaque sur l'homme, placée à la suite du calendrier, et le *Plan de Rome.*

La figure humaine surchargée des signes du zodiaque paraît être inspirée de certaines illustrations analogues, qui se trouvent dans des ouvrages d'astrologie judiciaire (1). L'introduction près du calendrier d'une figure du même genre, que les bibliophiles appellent la figure de « l'homme anatomique », où seulement les planètes sont substituées aux signes du zodiaque, est devenue, longtemps après l'époque du duc de Berry, une tradition à peu près constante dans les livres d'heures imprimés avec gravures qui ont été édités à Paris, à dater des dernières années du quinzième siècle, par les Pigouchet, les Simon Vostre, les Vérard, et leurs émules. Au contraire, dans toute la série des

(1) M. L. Delisle a bien voulu me signaler deux manuscrits de cet ordre, qui contiennent l'un et l'autre des images, grossières d'exécution, mais tout à fait dans les mêmes données que la page en question du manuscrit de Chantilly, sauf qu'il n'y a chaque fois que le seul corps humain vu de face, portant les signes du zodiaque. L'un de ces manuscrits est à la Bibliothèque nationale de Paris, Ms. latin 7351 (image, véritablement affreuse, du f° 2) ; le second à la Bibliothèque royale de Copenhague, fonds de Thott, n° 240, in-folio (l'image de ce dernier ms. a été reproduite par N.-C.-L. ABRAHAMS, *Description des manuscrits français de la Bibliothèque royale de Copenhague,* n° XXI).

livres d'heures manuscrits remontant à une époque antérieure à l'invention de l'imprimerie, jamais, à ma connaissance, on ne l'a rencontrée, en dehors du manuscrit de Chantilly. Comment les *Très riches Heures* constituent-elles ainsi parmi les manuscrits un exemple unique? Comment l'image de « l'homme anatomique » s'y est-elle glissée? Est-ce un témoignage du grand crédit dont les astrologues, tels que le père de Christine de Pisan, ont joui auprès du roi Charles V et de ses frères? A-t-elle été inspirée par un des manuscrits qui se trouvaient dans la bibliothèque du duc Jean (1)? Comment plus tard une image analogue a-t-elle fait fortune à Paris pour les livres d'heures imprimés? Il y a là un très intéressant problème de bibliographie à résoudre; nous nous bornons à le signaler aux chercheurs.

La présence d'un plan de Rome dans le manuscrit de Chantilly, sous forme d'une perspective cavalière des divers monuments de la ville, est aussi un fait qui peut paraître singulier; et certains critiques ont voulu en tirer des conséquences sur lesquelles nous aurons à revenir. Cependant, ici, il s'agit seulement d'une particularité qui est rare, très rare même si l'on veut, dans les livres d'heures, mais qui n'est pourtant pas exceptionnelle. Comme exemple analogue, nous pouvons citer un livre d'heures ayant appartenu au roi René (British Museum, ms. Egerton 1070) qui nous montre, dans une grande miniature à pleine page, la vue d'une ville orientale, sans doute Jérusalem. Peut-être n'est-il pas inutile de remarquer, à propos de l'insertion d'un plan de Rome dans les *Très riches Heures,* sans d'ailleurs insister plus que de raison, que précisément au temps des dernières années du duc de Berry, alors que l'on cherchait les moyens de mettre un terme au grand schisme d'Occident, la question du retour de la papauté à Rome préoccupait vivement les esprits en France et qu'ainsi la capitale du monde chrétien avait repris aux yeux des fidèles une importance d'actualité, juste au moment où s'élaborait l'illustration du manuscrit du duc de Berry.

Les autres images hors texte du manuscrit de Chantilly reproduisent des sujets de nature moins exceptionnelle dans la *Chute des anges rebelles,* dans le *Paradis terrestre,* dans l'*Adoration des Mages,* et dans la *Purification de la Vierge,* scène qui comprend aussi la *Présentation de l'Enfant Jésus au Temple.* Mais le choix de ces tableaux suggère une remarque.

Avant les livres d'heures proprement dits, un autre genre de manuscrit avait joui d'une grande vogue comme livre de prières pour les laïques. C'étaient les psautiers. Dans plusieurs psautiers de très grand luxe, exécutés au treizième siècle pour des rois ou des reines de France, nous trouvons des séries de tableaux peints à pleine page, sur

(1) Les inventaires du duc mentionnent, parmi ses livres, des manuscrits de l'ordre astrologique, dont l'un au moins contenait des images des signes du zodiaque : « un petit livre d'astrologie, ouquel sont les quatre elemens et les XII signes figurez. » (GUIFFREY, *Inventaires de Jean, duc de Berry,* t. I, p. 245, n° 935. — Cf. L. DELISLE, *Le Cabinet des manuscrits,* t. III, p. 185, n° 177.)

des feuillets dont les revers sont blancs, et formant, eux aussi, comme des planches hors texte. Or, parmi les « planches hors texte » d'un des plus beaux de ces psautiers, celui de l'Arsenal, attribué à saint Louis et à Blanche de Castille, figurent précisément les mêmes sujet de la Chute des anges, du Paradis terrestre, de l'Adoration des Mages et la Présentation de l'Enfant Jésus au temple. Dans la même suite du psautier de l'Arsenal entrent aussi des scènes que nous avons mentionnées comme illustrant les propres des messes dans les *Très riches Heures,* mais en faisant remarquer qu'il s'agissait là de motifs rares pour un livre d'heures, la Tentation du Christ par le Diable, la Résurrection de Lazare, l'Entrée triomphale du Christ à Jérusalem (1). Si l'on rapproche de ces observations le fait que, dans le manuscrit de Chantilly, les petites miniatures insérées à travers le texte ont le caractère général d'un commentaire des psaumes par l'image, il deviendra assez vraisemblable de croire que les illustrateurs des *Très riches Heures* ont pu être, dans une notable proportion, influencés par un de ces magnifiques psautiers à images du treizième siècle. En tout cas, que le fait soit intentionnel ou non, il n'en reste pas moins que, jusqu'à un certain degré, le choix des sujets traités fait du volume du Musée Condé, quant à son illustration, presque une sorte d'intermédiaire entre un psautier et un livre d'heures proprement dit.

Ici se termine notre revue des miniatures du manuscrit de Chantilly qui rentrent dans la première série, c'est-à-dire qui ont été exécutées dès l'origine et pour le duc Jean de Berry, ou tout au moins qui ont été commencées pour ce prince. Nous avons successivement énuméré quarante grandes peintures, dont onze tableaux des mois au calendrier et huit « planches hors texte », quatre autres pages avec images, presque aussi importantes, enfin vingt-quatre petites miniatures de la largeur d'une colonne de texte. Le total est relativement considérable. Mais il y a lieu de tenir compte en outre des lettrines historiées, qui sont également des œuvres d'enlumineurs et non de calligraphes. Parmi ces lettrines — je parle toujours, bien entendu, uniquement de celles qui remontent à la première époque — plus de soixante renferment des bustes de personnages, ou même des figurines, traités avec un soin exquis, tandis que vingt-six autres montrent soit les emblèmes, l'ours et le cygne, soit les armoiries du duc de Berry. Le manuscrit eût été plus somptueux encore si les artistes du duc de Berry n'avaient pas été interrompus dans leur travail par la mort du prince. Mais déjà l'œuvre de ces artistes, au point où ils ont pu la pousser, constitue pour nous un ensemble merveilleux.

(1) Voir Léopold DELISLE, *Notice de douze livres royaux du quatorzième et du quinzième siècle,* Paris, 1902, in-4°, p. 29.

# CHAPITRE QUATRIÈME

## DATE DES MINIATURES DE LA PREMIÈRE SÉRIE. — LEUR PLACE DANS L'HISTOIRE GÉNÉRALE DE L'ART.

Pour toute étude critique d'une œuvre d'art, une question primordiale est celle de la date. Quel est donc l'âge que l'on peut assigner aux miniatures de la première série du manuscrit de Chantilly?

Un ensemble aussi important que celui dont nous venons de passer la revue, où les moindres détails ont été soignés jusqu'à la perfection, ne saurait s'improviser. Il a dû demander un long et patient travail, réparti sur bien des mois et peut-être sur des années. Toutefois l'impression qui s'en dégage est celle d'une suite homogène.

Il existe de nombreux manuscrits dont l'illustration a été faite en plusieurs fois. Pris dans son ensemble, le manuscrit de Chantilly, commencé au début, achevé à la fin du quinzième siècle, en est lui-même un exemple. Mais alors les différences d'ancienneté des images, les arrêts et les reprises du travail se trahissent par de très sensibles dissemblances. Rien de pareil pour les miniatures de la première série des *Très riches Heures*. Il s'y trouve, il est vrai, parmi les images illustrant le corps du livre, des miniatures qui montrent des traces d'archaïsme, comme l'emploi de fonds ornementaux conventionnels, et qui pourraient ainsi paraître un peu plus anciennes que les autres. Dans les *Mois* du calendrier, au contraire, le paysage est sensiblement plus développé et plus parfait, l'invention plus originale. C'est dans le calendrier aussi que l'on rencontre le plus souvent des témoignages de l'interruption du travail par la mort du duc de Berry (1). Enfin l'expérience nous a montré que fréquemment, dans l'exécution d'un livre d'heures manuscrit, on réservait plutôt pour la fin l'illustration du calendrier. Il y aurait donc là une réunion d'indices autorisant à croire que les peintures des *Mois* du calendrier peuvent se ranger parmi les parties les plus récentes. De même, en prenant

(1) Voir, plus loin, le chapitre VIII.

pour critérium l'habileté développée dans la composition, les grands tableaux « hors texte » sembleraient aussi devoir se placer dans la catégorie des morceaux exécutés en dernier lieu. Mais ce ne sont là que des questions de nuances. L'emploi des fonds ornementaux ne prouverait rien quant à l'âge des peintures, car assez longtemps même après la mort du duc de Berry on a encore usé de fonds semblables alternant avec des fonds de paysage dans des manuscrits tels que des livres d'heures et des missels (1). Si les paysages sont d'un art plus achevé dans les *Mois*, ils sont remarquables aussi dans d'autres pages du volume, où l'on voit également des vues de monuments français. Et qu'il s'agisse des tableaux d'apparence un peu plus archaïque, ou de ceux qui pourraient au contraire avoir été peints les derniers, l'art qui y domine ne diffère jamais d'une façon essentielle. En somme, nous nous trouvons en face d'une œuvre exécutée d'une manière continue et appartenant à la même période. Il nous suffira donc de rechercher le terme final, la limite inférieure d'époque au-dessous de laquelle ne peut descendre l'âge d'aucune des miniatures de la série.

Or, à cet égard, nous avons l'indication la plus formelle dans l'article de l'inventaire mortuaire du duc de Berry que M. Léopold Delisle a montré si heureusement s'appliquer au manuscrit des *Très riches Heures*. On peut conclure de ce texte, nous le rappelons, que le manuscrit était en cours d'exécution au moment de la mort du duc de Berry, survenue le 15 juin 1416. Cette mort entraîna l'interruption du travail. L'œuvre était abandonnée quand l'inventaire mortuaire fut dressé, dans les six mois du trépas du duc Jean, en décembre 1416. Le rédacteur de cet inventaire, en effet, parle déjà au passé des cahiers « que faisoient », et non pas « que font » Pol et ses frères. Le milieu de 1416 est donc la date la plus récente qu'il soit permis d'assigner à chacune de nos miniatures de la première série, même à celles exécutées en dernier lieu; et les plus anciennes peuvent être antérieures de quelques années peut-être, car l'achèvement d'autant de pages caressées avec un soin si scrupuleux a dû forcément, ainsi que nous l'avons fait observer, demander un temps assez long.

L'examen du manuscrit confirme d'ailleurs absolument cette conclusion que la première série des peintures date du commencement du quinzième siècle. La présence des nombreuses marques personnelles au duc Jean de Berry, la collection des vues de ses résidences ne peuvent s'expliquer qu'autant que nous sommes en face d'une œuvre exécutée encore du vivant de ce duc. Dans le calendrier, les costumes des grands seigneurs et des dames, très particuliers, très caractéristiques avec leur ampleur excessive, leurs bords festonnés et découpés, leur luxe de broderies et d'ornements, sont exactement ceux qui ont été portés à la cour de France au commencement du quinzième siècle. Nous en avons pour preuves les miniatures de toute une série de manuscrits exécutés

(1) Nous citerons, par exemple, le *Missel des évêques de Paris*, de la Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 621, dont la date est certaine, commencé avant le 2 novembre 1438, terminé après le 11 février 1439.

généralement à Paris et en tout cas pour des princes de la maison de France, avec dates certaines s'échelonnant de 1401 à 1413, comme les volumes offerts par Christine de Pisan à ses protecteurs (1); comme le livre des *Cleres femmes* de Boccace donné au duc de Bourgogne Philippe le Hardi en 1403; et l'exemplaire du même ouvrage donné au duc de Berry en 1404 (2); comme la *Fleur des histoires de la terre d'Orient,* achetée par Philippe le Hardi à Paris en 1403 (3); comme le *Livre des merveilles du monde,* commandé originairement par Jean sans Peur et donné par celui-ci au duc de Berry avant 1413 (4); comme l'exemplaire de la *Vision du prieur de Salon,* offert à Valentine de Milan au plus tard en 1408 (5); etc., etc.

Que si nous nous attachons maintenant au style des miniatures, nous pouvons indiquer comme points de comparaison trois manuscrits et une charte enluminée qui nous offrent des morceaux tout à fait du même genre que les miniatures de la première série de Chantilly. Or, les trois manuscrits se trouvent être des livres d'heures dont il est fait mention dès 1413, comme existant déjà à ce moment, dans un inventaire du duc de Berry (6); quant à la charte, c'est celle de la fondation de la Sainte-Chapelle de Bourges par le duc Jean, en 1405 (7). Enfin les charmantes figurines disposées en grotesques autour des miniatures ou dans les lettrines historiées rappellent tout à fait, par leur caractère, les délicieuses créations du même genre que M. le comte Robert de Lasteyrie a si justement signalées à l'admiration des connaisseurs dans les *Grandes Heures du duc de Berry* (8). Et une inscription sur le volume nous apprend que ces Grandes Heures ont été « parfaites et accomplies » en 1409.

Ainsi tout s'accorde. Les conclusions à tirer de l'étude du manuscrit et de sa comparaison avec d'autres monuments de la miniature présentant des éléments de date viendraient appuyer, s'il était nécessaire, l'indication si nette fournie par une pièce d'archives de la plus grande autorité, l'inventaire mortuaire du duc de Berry. Dans la première série des miniatures du manuscrit du Musée Condé, il se peut que certaines peintures aient commencé à être exécutées assez sensiblement avant la fin de la vie du

(1) Par exemple le ms. français 607 de la Bibl. nat., ayant appartenu au duc de Berry, et le ms. Harleian 4431 du British Museum, qui provient de la reine Isabeau de Bavière.

(2) Bibl. nat., ms. français 12420 et 598. — Sur ces volumes, consulter mes *Manuscrits de luxe exécutés pour des princes et des grands seigneurs français,* dans la revue *Le Manuscrit,* 1895, t. II, p. 167 et 178.

(3) Bibl. nat., ms. français 12201. — Voir mes *Manuscrits de luxe,* etc., dans *Le Manuscrit,* t. II, p. 179.

(4) Bibl. nat., ms. français 2810.

(5) Bibl. nat., ms. français 811.

(6) Fragment des *Très belles Heures du duc de Berry,* appartenant à Mme la baronne Adolphe de Rothschild; Livre d'heures jadis à la famille d'Ailly, aujourd'hui à M. le baron Edmond de Rothschild; *Petites Heures du duc de Berry,* ms. latin 18014 de la Bibl. nat. (pour la dernière miniature). Nous reparlerons de ces manuscrits plus loin au chapitre V.

(7) L'original de cette charte, jadis conservée aux Archives du Cher, a péri dans un incendie. Mais il en est resté un excellent fac-similé qu'avait fait exécuter le comte de Bastard d'Estang. (Cf. L. DELISLE, *Les Collections de Bastard d'Estang à la Bibliothèque nationale,* p. 268.)

(8) Ms. latin 919 de la Bibl. nat. — Cf. le comte Robert DE LASTEYRIE, *Les Miniatures d'André Beauneveu et de Jacquemart de Hesdin,* dans les *Monuments et mémoires de la Fondation Piot,* t. III, p. 70-119.

duc de Berry; mais, nous le répétons encore, les plus récentes ne sont pas postérieures à l'époque de la mort du duc. Nous pouvons donc considérer, en toute certitude, nos miniatures comme le produit d'un art s'étant développé dans les premières années du quinzième siècle et étant arrivé à son plein degré d'épanouissement au milieu de l'année 1416.

*
* *

Cette date de 1416 nous reporte à un moment décisif pour l'histoire de la naissance de la peinture moderne. C'est l'instant où des hommes de génie vont renover complètement l'art en y introduisant l'application des grands principes sur lesquels nos maîtres actuels vivent encore, à commencer par les principes de l'étude directe de la nature et de l'emploi, comme moyen d'éducation, des modèles de l'art antique. Dans les Flandres, les Van Eyck vont paraître. Probablement même ont-ils déjà commencé à produire; car dès 1417 au plus tard le manuscrit des *Heures de Turin* nous montre d'admirables pages annonçant le retable de l'*Agneau mystique* de Gand (1). En Allemagne, l'école de Cologne tend à se dégager des traditions surannées qui dominent encore dans les œuvres que l'on classait jadis sous le nom de maître Wilhelm. Certaines peintures font pressentir le doux et charmant Stephan Lochner. En Italie, les derniers Giottesques, trop longtemps attardés dans le rayonnement de la gloire de leur illustre chef d'école, vont céder la place à toute une génération d'artistes novateurs. Bientôt Masaccio, né vers 1402, commencera ces fresques de la chapelle Brancacci, au Carmine de Florence, qui sont considérées comme le point de départ de toute la grande peinture italienne jusques et y compris Raphaël. Son collaborateur, Masolino da Panicale, après l'avoir secondé au Carmine, ira peindre le baptistère de Castiglione d'Olona. Tandis que Fra Angelico, à ses débuts, restera encore, quelque temps au moins, sous une certaine influence des vieux maîtres, Gentile da Fabriano et Pisanello ne tarderont pas à enrichir leurs compositions par l'introduction des détails pittoresques curieusement pris sur nature. Ils s'attacheront à étudier patiemment les animaux, les chiens, les chevaux. De toutes parts se dessine un mouvement vers la conquête d'un art plus complet, plus savant, plus libre, en même temps que plus captivant par la variété et l'exactitude des détails.

A cette éclosion de l'art de la peinture moderne ont surtout contribué quatre éléments : le retour à l'étude de la nature et du modèle individuel; la substitution du paysage vrai aux fonds conventionnels, autre forme du retour à la nature; la mise en

(1) Voir mon travail sur *Les Débuts des Van Eyck,* Paris, 1903. (Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts,* troisième période, t. XXIX.)

honneur, comme exemples à imiter, des œuvres d'art léguées par l'antiquité classique; enfin le souci du pittoresque et de la couleur locale.

Cette quadruple tendance se révèle dans les miniatures de la première série des *Très riches Heures.*

Quoi de plus caractérisé, de plus serré comme rendu que la tête du duc de Berry dans le tableau du *Mois de janvier?* C'est là un portrait dont nous pouvons encore aujourd'hui vérifier l'absolue ressemblance, à l'aide de monuments authentiques de l'époque. Mais combien d'autres physionomies, dans notre série de miniatures, ont encore au plus haut degré un caractère d'individualisme et laissent deviner également des portraits dont les contemporains n'auraient pas hésité sans doute à nommer les modèles! Et ce n'est pas seulement en ce qui concerne les visages que les artistes du duc de Berry se sont attachés à scruter la nature. Il y a, dans le manuscrit, de superbes morceaux de nu. L'un d'eux, le corps du mauvais larron, dans le tableau de la *Descente de croix,* est si juste de dessin qu'il laisse supposer l'étude attentive d'après le modèle humain (1). La peinture hors texte qui renferme l'image analogue à celle de l'*homme anatomique* a également une très grande importance à cet égard (2)

Et si nous quittons les personnages humains, quelle vérité, quel admirable accent de réalisme dans le rendu des animaux! La curée au bois de Vincennes, qui illustre le *Mois de décembre* dans le calendrier (3), a été comparée à un Desportes ou à un Oudry pour son caractère tout moderne. Il y a là des corps de chiens d'une execution prodigieuse et qui égalent ce que nous pourrions trouver de plus parfait de la main de Pisanello dans la fresque de l'église de Sainte-Anastasie à Vérone, et dans les dessins du Recueil Vallardi. Les guépards qui accompagnent les rois Mages (4) ne sont pas moins surprenants de réalité. Les moindres détails du mobilier et du costume sont également traités avec un exceptionnel souci de la vérité. Il devient possible, à l'aide des descriptions des inventaires, de reconnaître quels ont été les modèles copiés par l'artiste. J'ai parlé, dans le chapitre III, de la pièce d'orfèvrerie, dite « salière du pavillon », qui figure sur la table ducale dans le tableau du mois de janvier. C'est également une pièce du trésor du duc de Berry, le pied de la « croix au serpent », qui a servi de guide pour un détail de l'*Exaltation de la sainte Croix* (5).

(1) Voir planche LVI.

(2) Dans la grande figure nue, vue de face, la taille est très marquée, au point que certains ont cru qu'il s'agissait d'une image de femme. Ce caractère doit être le résultat d'une observation faite par l'artiste sur la réalité. Par quel moyen les contemporains du duc de Berry arrivaient-ils à se serrer la ceinture au point de se déformer le buste? Nous l'ignorons. Mais un fait certain, c'est que les « tailles de guêpe » étaient alors de mode non seulement pour les femmes, mais peut-être plus encore pour les hommes. Les armures qui nous sont arrivées de cette époque en sont une preuve, entre bien d'autres. « Bien peu d'hommes, a dit justement un spécialiste en ces matières, pourraient aujourd'hui se boucler dans ces cuirasses dont le tour de taille n'excède pas souvent soixante-cinq centimètres en son contour extérieur. » (M. MAINDRON, dans la *Gazette des Beaux-Arts,* 3[e] période, 1894, t. XI, p. 258.)

(3) Planche XII.

(4) Planches XXXVII et XXXVIII.

(5) Planches LXIII. — Cf. *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France* de 1902, p. 355.

Le souci d'interroger la nature n'est pas moins accentué dans les paysages. Nous ne sommes pas loin de l'époque où les miniaturistes français ou franco-flamands, les Beauneveu et les Jacquemart de Hesdin, n'employaient toujours que des fonds d'ornementation. Le vieil usage est encore suivi dans le manuscrit du Musée Condé, pour plusieurs miniatures, grandes (1) ou surtout petites (2). Même lorsque le paysage est appelé à jouer son rôle, il semble souvent, quand il s'agit de scènes sacrées, que l'on sente une certaine gêne à rompre complètement avec des formules conventionnelles. Ainsi nous voyons trop fréquemment réapparaître certains rochers aux stratifications obliques inclinées de droite à gauche, certaines collines en forme de pains de sucre. Mais cependant, déjà dans quelques tableaux religieux, l'artiste s'inspire des villes et des monuments qu'il a vus. Les deux superbes tableaux de la *Rencontre* et de l'*Adoration des Mages* nous montrent à l'horizon deux villes où se sont principalement écoulées les dernières années du duc de Berry, Bourges, la capitale de son duché, et Paris avec ces tours de Notre-Dame et cette flèche de la Sainte-Chapelle que le duc Jean a pu contempler de son hôtel de Nesle jusqu'au jour de sa mort (3). C'est aux environs de Poitiers que les bergers gardent leurs troupeaux quand les Anges viennent leur annoncer la naissance du Christ (4). Nous rappelons aussi ces deux pages, que nous avons décrites, de la *Tentation du Christ* et de la *Victoire de saint Michel sur le démon,* où, par un artifice de composition très remarquable, tout l'intérêt est donné à des vues du château de Mehun-sur-Yèvre et du Mont-Saint-Michel. Mais où le paysage prend un aspect tout à fait moderne, c'est dans ces peintures des *Mois* qui ont excité, et exciteront toujours à juste titre l'admiration des connaisseurs (5). Nous sommes là bien près de certaines œuvres qui constituent les plus anciennes productions connues du groupe des Van Eyck. Voyez, par exemple, dans la miniature du *Mois de juin,* ces personnages minuscules qui se promènent au delà de la rivière de la Seine, le long des murailles du vieux Louvre. N'annoncent-ils pas les figurines dont l'exécution est un tel prodige de finesse dans les arrière-plans de la *Vierge au Donateur* des Van Eyck au Musée du Louvre (6)?

A côté de l'étude de la nature, nous trouvons aussi, fait absolument remarquable, sur lequel on ne saurait trop insister, des preuves que les artistes du duc de Berry ont cherché à s'inspirer d'œuvres antiques, ou du moins qui passaient pour antiques. MM. F. de Duhn (7), et J. de Schlosser (8) ont constaté que la figure d'Adam agenouillé,

(1) Planches XIX, LIX à LXI, LXIII.

(2) Planches XV, XVII, XX à XXIV, XXVI, XXXI, XXXIII, XXXIV.

(3) Planches XXXVII et XXXVIII.

(4) Planche XXXV.

(5) Voir plus haut, chap. III, p. 17.

(6) Comparer également cette page avec la merveilleuse miniature des *Heures de Turin,* représentant le comte Guillaume IV de Bavière-Hainaut. (Planche XXXVII de la reproduction des *Heures de Turin,* faite en l'honneur de M. L. Delisle. Paris, 1902.)

(7) *Paul von Limburgs Paradies,* dans les *Gesammelte Studien zur Kunstgeschichte. Ein Festgabe für Anton Springer* (Leipzig, 1885), p. 1-7.

(8) *Die ältesten Medaillen und die Antike*, dans le *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhochsten Kaiserhauses* (Annuaire des Musées Impériaux d'Autriche), Vienne, 1897, t. XVIII, p. 95.

dans le *Paradis terrestre* (planche XVIII), présente, pour la pose (1), de grands rapports avec une statue de l'école de Pergame dont un exemplaire est aujourd'hui au Musée d'Aix en Provence. Si nous savions exactement tout ce qui était connu en France à l'époque du duc de Berry, en fait de sculptures de l'antiquité, il serait possible que nous fussions autorisés à faire des rapprochements analogues pour deux autres morceaux de nu, empreints d'un très grand style, le larron ligotté de la planche LIII et le Lazare ressuscité de la planche LXI. Pour cette dernière figure, la pose rappelle celle de ces statues couchées, dont le prétendu Ilyssus ou Céphise du Parthénon est le plus beau spécimen, mais que l'Europe occidentale n'ignorait pas, bien longtemps avant que les marbres d'Athènes eussent été remis en lumière (2). Sur d'autres pages nous voyons encore introduire, comme éléments décoratifs, des statues ou statuettes de personnages presque entièrement nus, qui ont une allure de figures mythologiques (3).

Dans le même ordre d'idées, il est aisé de constater que deux grands médaillons de l'empereur Héraclius et de Constantin, dont le duc de Berry avait acheté des exemplaires en or (4), ont évidemment servi de source d'inspiration pour l'image du char du Soleil, au centre des tympans demi-circulaires qui surmontent les tableaux du calendrier (5), et pour le roi à cheval qui se trouve sur la gauche, dans la peinture de la *Rencontre des Mages* (6). La série des médaillons d'or acquis par le duc de Berry comprenait encore

(1) Voir, plus loin, l'explication qui accompagne la planche XVIII, relativement à cette figure, dont le manuscrit même de Chantilly, dans une des petites miniatures reproduites sur notre planche XXV, présente un second exemple, en sens retourné. Ainsi que nous le redirons, une autre réplique de cette figure se trouve encore dans une Bible en images, ms. français 166 de la Bibliothèque Nationale, sur une page que j'ai publiée moi-même, dès 1895, dans la revue *Le Manuscrit,* t. II, p. 147.

(2) Un dessin de la Bibliothèque Ambrosienne, que M. Salomon Reinach a publié dans les *Mélanges d'archéologie et d'histoire,* de l'École française de Rome, 1895, t. XV, p. 181, nous montre une statue de ce genre, copiée en Italie au seizième siècle. Il faut tenir compte que, dans la miniature, le sens du corps est retourné, par rapport à cette statue.

(3) Planches XXXVII, XLII, LI et LXVI.

(4) Jules Guiffrey, *Médailles de Constantin et d'Héraclius acquises par Jean, duc de Berry, en 1402,* dans la *Revue numismatique,* année 1890, p. 87-116, et planches IV à VI. — (Cf., du même, *Inventaires de Jean, duc de Berry,* t. I, p. 71.) — J. de Schlosser, dans l'Annuaire des Musées Impériaux d'Autriche, *ut suprà,* p. 75 à 86 et planches XXII et XXIII. — Notre confrère, M. Henri de la Tour, prépare sur ces médailles un travail qui n'a encore été que communiqué oralement à la Société nationale des Antiquaires de France, dans sa séance du 29 juillet 1903. (Cf. *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France* de 1903, p. 296.)

(5) Planches I à XII. — Il y a deux types de revers pour la médaille d'Héraclius, l'un qui est celui des exemplaires du Cabinet des médailles à Paris et du Cabinet de Vienne (*Revue numismatique,* année 1890, pl. V et volume cité du *Jahrbuch* d'Autriche, pl. XXIII); l'autre qui est connu par une pièce ayant fait partie autrefois de la collection Aloïss Heiss (*Rev. numism.*, 1890, pl. VI et volume cité du *Jahrbuch*, p. 77). La forme donnée au char même du Soleil, dans le manuscrit de Chantilly, rappellerait plutôt le second type, celui de l'ancienne collection Aloïss Heiss. Mais le sens de la direction est celui du premier type.

Une remarque curieuse à faire, c'est que, sur l'avers de la médaille d'Héraclius, auprès du buste de l'empereur, on voit, dans un exemplaire du Cabinet de Paris (*Rev. numism.*, 1890, pl. V), un nom en caractères grecs, qui ne se trouve pas dans d'autres exemplaires tels que celui de Vienne (*Jahrb., l. c.* pl. XXIII). Ce nom est celui d'Apollon : ΑΠΟΛΙΝΙC (*sic.*) Ainsi la désignation du dieu du Soleil est quelquefois accolée à l'effigie d'Héraclius sur une des faces de la médaille. Ce fait aurait-il exercé une influence sur les miniaturistes de notre manuscrit de Chantilly; et serait-ce pour cette raison qu'ils ont été prendre leur image du char du Soleil, introduite dans leurs tableaux du calendrier, sur l'autre face de la même médaille d'Héraclius?

(6) Planche XXXVII. — La figure du roi à cheval,

deux médaillons de Tibère et d'Auguste, qui ont malheureusement disparu sans qu'aucune image en soit restée. Mais il est bien possible que, dans le même tableau de la *Rencontre des Mages*, la figure d'un autre roi, dans le haut du tableau, à droite, ait été prise sur l'un ou l'autre de ces deux médaillons, car le visage rasé de ce mage rappelle beaucoup, dans ses traits généraux, le type des premiers Césars. Ces médaillons, il est vrai, n'étaient pas antiques. C'étaient des médailles de restitution, qui devaient être de fabrication toute moderne, à l'époque où le duc de Berry les acheta, en 1402, de Michele de Pazzi ou de Pasti et d'Antonio Mancini, marchands italiens fixés à Paris. Mais ces médaillons portaient des inscriptions en latin et même en grec (1), des dates exprimées à la manière romaine antique *ab Urbe conditâ,* jusqu'à une citation de Virgile; et ils devaient évidemment passer, à une époque où la critique était à naître, pour des documents tout au moins d'une haute autorité historique.

Enfin le sentiment du pittoresque et de la couleur locale est très accentué dans la plupart des pages de la première série des *Très riches Heures*. A cet égard, nous constatons une très grande intelligence dans le choix de partis pris différents, adoptés suivant les cas. Quand l'artiste n'est pas gêné par le sujet, ce qui se présente, par exemple, pour les miniatures du Calendrier, il se laisse aller au naturalisme, mais entendez un naturalisme singulièrement épuré et délicat, et qui ne tombe jamais dans le trivial, même quand il s'agit de mettre en scène de simples paysans. Et c'est alors la France du temps du duc de Berry qui lui fournit tous ses éléments, depuis les physionomies, depuis les costumes, où les haillons des pauvres succèdent d'une manière piquante aux somptueux attifements des grands seigneurs, jusqu'aux détails d'architecture et de paysage.

Pour les scènes qui ont un caractère tout à fait idéal, comme le *Couronnement de la Vierge* ou la *Chute des anges rebelles,* les ajustements ne sont plus d'aucun temps, ni d'aucun pays. Ils ont toute l'impersonnalité de l'art sacré le plus détaché des choses de la terre.

Mais dans les autres tableaux religieux, le peintre veut donner une couleur particulière à son œuvre. Et comme les scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament qu'il se trouve avoir à traiter se sont passées jadis en Orient, il adopte franchement le parti pris de l'orientalisme, et d'un orientalisme poussé, on peut le dire, jusqu'à la frénésie. Tous les personnages qui prennent part aux actes de la vie du Christ, ou qui accompagnent le roi David dans les petites miniatures illustrant les psaumes, ainsi que David lui-même, portent de très riches costumes orientaux, avec des coiffures aux formes les plus variées, dont le caractère somptueux et original, se prêtant particulièrement aux jeux du coloris,

placé à peu près à mi-hauteur du tableau, qui s'avance de gauche à droite, est absolument copiée sur celle de Constantin dans la médaille (*Revue numism.*, 1890, pl. IV, et volume cité du *Jahrbuch*, pl. XXII).

(1) M. J. Guiffrey suppose que le médaillon d'Héraclius pourrait être d'origine byzantine.

a été merveilleusement rendu. Souvent même des nègres ou des Nubiens jouent un grand rôle dans les tableaux. Leur présence se comprend dans des scènes telles que la *Rencontre* et l'*Adoration des Mages,* ou le *Martyre de saint Marc* mis à mort en Égypte. Mais elle devient plus inattendue dans d'autres pages telles que l'*Exaltation de la sainte Croix* ou la *Prédication des Apôtres* (1), et ce n'est pas sans quelque surprise que nous voyons des nègres figurer parmi les disciples du Christ assistant au miracle de la *Multiplication des pains* (2). Devant ces pages, il vient à l'esprit des souvenirs de certaines peintures italiennes de date postérieure, où l'Orient joue également son rôle, telles que, à Florence, l'*Adoration des Mages* de Gentile da Fabriano, à la Galerie antique et moderne (ancien Musée de l'Académie des Beaux-Arts), ou les ravissantes fresques de Benozzo Gozzoli à la chapelle Riccardi. Vous songez aussi à ces œuvres d'art créées au nord des Alpes au temps des derniers ducs de Bourgogne, tableaux ou miniatures de la vieille école flamande ou des ateliers des bords du Rhin, qui, d'une manière bien plus courante encore qu'en Italie, mettent si souvent en scène des personnages à l'aspect exotique. Mais dans les miniatures de Chantilly, l'orientalisme est peut-être poussé plus loin, et appliqué d'une manière plus absolue que dans aucun autre monument de la peinture du quinzième siècle. Il n'est pas, chose tout à fait exceptionnelle, jusqu'à saint Joseph, dans les tableaux de la *Nativité* et de la *Purification* (3), qui n'arrive à être déguisé en Asiatique, portant le turban à pointe. Je ne sais s'il ne faudrait pas descendre jusqu'aux époques modernes, jusqu'à un Bida ou à un James Tissot, pour rencontrer un pareil engouement à l'égard du vestiaire oriental.

A cette recherche de la couleur locale correspondent vraisemblablement les variantes que nous constatons pour les parties d'architecture. Dans les tableaux de genre du Calendrier, même encore dans les scènes de l'histoire sainte qui se passent dans des endroits vaguement déterminés, comme la *Tentation du Christ* et les deux compositions relatives aux Mages, les édifices introduits dans les paysages sont purement français de style. Mais dès que le théâtre de l'action est localisé par le sujet même, par exemple dans les scènes de la *Passion* qui se déroulent à Jérusalem, l'architecture prend un caractère particulier, avec des pleins cintres, des hautes tours, des ornements dérivant de la feuille d'acanthe sculptés sur les parois des murs, particulièrement sur les frises et dans les écoinçons des arcades. Certains édifices visent même à un caractère oriental, étant construits sur plans circulaires, et présentant parfois des coupoles bulbeuses qui donnent à des tourelles des apparences plus ou moins vagues de minarets (4). Dans ce second cas, l'architecture est de pure convention. Elle est conçue d'après un type banal que les

(1) Planches LXIII et XXII.

(2) Planche LXII. — Y aurait-il là une très belle idée chrétienne, pour montrer que l'Eucharistie, dont la Multiplication des pains est le symbole, est un bienfait institué par le Christ pour toutes les nations, sans distinction? Je n'oserais affirmer que le peintre du duc de Berry ait eu réellement cette conception digne de l'esprit le plus élevé.

(3) Planches XXXII et XXXIX.

(4) Planches LIII, LIV et surtout LXII.

ateliers français et franco-flamands connaissaient et utilisaient couramment de longue date déjà, à l'époque de la mort du duc de Berry. Nous en avons pour preuves quantité de monuments de la peinture, soit tableaux, soit miniatures de manuscrits, quelques-unes de ces dernières remontant jusqu'au règne de Charles V (1). En employant systématiquement cette architecture pour leurs *tableaux d'histoire,* par opposition aux *tableaux de genre* du Calendrier, les artistes du duc de Berry arrivent, par souci de la recherche de la vérité, à tomber dans la formule d'atelier toute faite. Nous sentons presque déjà comme une pointe d'académisme.

Ainsi il n'est pas jusqu'à ce danger de l'académisme, dont l'art moderne a trop fréquemment souffert, qui n'apparaisse dans les miniatures de Chantilly, conjointement avec ces grands principes de l'observation de la nature, de l'étude des monuments laissés par les anciens, de la préoccupation de l'exactitude pittoresque, éléments fondamentaux sur lesquels la peinture a vécu depuis le quinzième siècle.

A quel moment ces principes se sont-ils réellement dégagés? Ce serait une question immense et que nous n'avons pas à aborder ici. Il est évident que les tendances nouvelles n'ont pas surgi tout à coup. Suivant l'heureuse expression d'Eugène Muntz, la Renaissance a eu ses précurseurs. Ainsi, pour nous en tenir uniquement à l'art qui a fleuri sur le sol de la France, déjà au temps de Jean le Bon et de Charles V, les peintres de la Cour exécutaient d'après nature, sur le célèbre panneau de la Bibliothèque nationale de Paris, et dans la Bible de Jean de Vaudetar, aujourd'hui au Musée Westreenen à la Haye, des portraits, aussi individualisés que possible, des souverains français (2). Déjà, sous le même roi Charles V, on faisait une part au paysage dans les peintures de l'hôtel Saint-Pol à Paris, où la voûte d'une galerie prenait l'aspect d'un berceau de feuillage au milieu d'une forêt, avec des enfants cueillant des fleurs et des fruits (3). Déjà, bien plus tôt encore, Villard de Honnecourt dessinait et mesurait des statues antiques. Déjà, dans un manuscrit, dont les inventaires signalent l'existence à une époque plus ancienne que les *Très riches Heures* de Chantilly, le *Livre des merveilles du monde* (4), les enlumineurs avaient peint très fidèlement, sous leurs costumes locaux, des populations orientales, et spécialement des nègres représentés avec leur caractère ethnique. Ce qui caractérise le grand mouvement de l'aurore de la peinture moderne, ce n'est donc pas l'apparition de tel ou tel des principes indiqués, mais la prédominance que ces principes acquièrent tout à coup et leur victoire sur des traditions surannées.

Or, non seulement la première série des miniatures du livre d'heures de Chantilly

(1) Nous aurons occasion de revenir sur cette question dans notre chapitre V.

(2) Sur la Bible de Jean de Vaudetar, voir plus loin, p. 48, note 4. Quant au portrait du roi Jean, de la Bibliothèque Nationale, il a été plusieurs fois reproduit, notamment dans : Paul MANTZ, *La Peinture française du IXe siècle à la fin du XVIe siècle* (*Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts*), p. 151 ; et L. GONSE, *L'Art gothique*, in-folio, p. 373.

(3) SAUVAL, *Histoire et recherche des antiquités de la ville de Paris,* t. II, p. 281.

(4) Bibl. nat., ms. français 2810.

laisse voir cette victorieuse prédominance des nouvelles tendances; mais, avec sa date rigoureuse, qui ne peut dépasser 1416 comme dernière limite, elle se place tout à fait en tête des monuments à consulter sur cette grande évolution de l'art. Si l'on s'en tient, en effet, aux œuvres qui existent encore et dont, en même temps, l'âge authentique est attesté expressément par des preuves, signatures sur l'œuvre même, ou documents d'archives s'y rapportant, on ne trouvera peut-être rien, parmi toutes les peintures marquées du sceau des mêmes caractères généraux, qui puisse être cité comme étant indubitablement plus ancien. Nous avons parlé plus haut de diverses productions de l'art italien. Toutes sont postérieures. Les fresques du Carmine de Florence n'étaient pas commencées en 1422; et Masaccio, qui devait peindre les plus remarquables d'entre elles, n'avait encore, à la mort du duc de Berry, que quatorze ans tout au plus. L'*Adoration des Mages* de Gentile da Fabriano date de 1423; les fresques de Masolino à Castiglione d'Olona, de 1428 et 1435. Avant 1420, on n'a rien de Pisanello. Pour trouver Fra Angelico pleinement maître de son talent, il faut arriver jusque vers l'époque des fresques du Couvent de San Marco à Florence, qui n'ont pas été entreprises avant 1436. Le délicieux artiste a bien exécuté trois ans plus tôt, en 1433, sa grande *Madone* du Musée des Offices; mais les plus fins connaisseurs de l'art italien ont tiré argument de cette Madone pour constater que Fra Angelico « n'avait point encore, en 1433, familiarisé son génie avec les procédés du grand art » (1). En tout cas, on ne saurait prouver, d'une façon rigoureuse, que nous possédions de lui, même à Cortone, une peinture certainement antérieure à 1418. Quant à Benozzo Gozzoli, avec ses fresques du palais Riccardi, peintes seulement en 1459, il nous fait descendre à une époque relativement beaucoup plus récente encore. Pour les productions de l'école flamande, l'écart est moindre. Les *Heures de Turin* m'ont permis de révéler qu'il existe des œuvres, conçues dans le style des Van Eyck, qui ne peuvent pas être postérieures à 1417 (2). Mais, même dans ce cas, il y aurait toujours un léger bénéfice d'âge en faveur des Heures de Chantilly.

Nous pouvons donc conclure que les miniatures peintes dans les *Très riches Heures* pour le duc de Berry lui-même, dont les plus récentes sont au plus tard de 1416, si elles méritent d'être admirées pour leur exceptionnelle beauté, doivent être aussi étudiées comme un document de la plus haute importance pour l'histoire générale de la peinture à travers les âges.

(1) F.-A. GRUYER, *Les Vierges de Raphaël et l'iconographie de la Vierge*, Paris, 1869, 3 vol. in-8°, t. I, p. 252. — Lire tout le passage où il est si justement exposé que Fra Angelico n'arrive à devenir lui-même qu'après que « Masaccio a quasi renouvelé l'art autour de lui », Masaccio, c'est-à-dire un artiste qui ne faisait que sortir de l'enfance à l'époque de la mort du duc de Berry.

(2) Voir mon travail sur *Les Débuts des Van Eyck*, Paris, 1903 (extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. XXIX).

# CHAPITRE CINQUIÈME

## CARACTÈRE D'ART DES MINIATURES DE LA PREMIÈRE SÉRIE.

Des peintures aussi importantes par leur date que celles qui constituent la première série dans les *Très riches Heures* appellent un examen extrêmement minutieux sous le rapport de leur caractère d'art. Jadis les conditions dans lesquelles on était admis à jeter les yeux sur le manuscrit qui fait la gloire du Musée Condé ne se prêtaient guère qu'à une impression rapide; quelques-unes seulement des peintures du volume pouvaient être étudiées plus à loisir sur des reproductions (1); et nos prédécesseurs se trouvaient excusables d'arriver à porter des jugements trop sommaires. Aujourd'hui que des facilités nouvelles sont offertes aux érudits, c'est sur des bases beaucoup plus larges que nous pouvons et que nous devons reprendre l'ensemble de la question.

De quelle école, ou de quelles écoles relèvent nos miniatures? C'est ce que nous avons à examiner d'abord. Waagen qui, le premier, a publié une description du manuscrit, reconnaissait dans certaines de ses pages une forte influence italienne (2). D'autres critiques ont été plus loin, et ont affirmé nettement la collaboration au volume d'un artiste qui « avait pour patrie l'Italie (3) ».

*A priori,* l'idée qu'un miniaturiste italien a pu s'expatrier à l'époque qui nous occupe n'a rien d'inadmissible. Il n'aurait pas été le premier artiste qui serait parti de la Péninsule

(1) M. L. DELISLE, le premier, pour illustrer son travail, plusieurs fois cité, sur *Les Livres d'heures du duc de Berry,* paru en 1884, dans la *Gazette des Beaux-Arts,* a publié trois des peintures du Calendrier et le *Paradis terrestre* (nos planches VI, X, XII et XVIII). Deux autres pages du Calendrier (nos planches III et VII) ont été données par M. ROBUCHON, *Paysages et monuments du Poitou*, Paris, 1890-1892, in-f°. M. MUNTZ a édité le *Plan de Rome* (notre planche XLIX) dans la *Gazette archéologique* de 1885. Enfin, au catalogue des manuscrits du Musée Condé (*Chantilly. Le Cabinet des livres. Manuscrits*, t. I) sont jointes quatre photogravures de deux autres *Mois* du Calendrier, de la *Chute des anges rebelles,* et de la miniature contenant une vue du Mont-Saint-Michel (nos planches I, IX, XLI et LXIV). Encore faut-il observer que, dans ces quelques reproductions, la grandeur des originaux avait toujours été plus ou moins réduite, notre publication étant la première où les miniatures apparaissent avec leurs proportions réelles.

(2) *A strong italian influence.* Waagen en arrive même à dire que l'*Adoration des Mages* est « déjà conçue dans le style des tapisseries de Raphaël au Vatican (!) ». *Galleries and Cabinets of Art in Great Britain,* p. 250, 255 et 256.

(3) Eugène MUNTZ, *Notice sur un plan inédit de Rome,* dans la *Gazette archéologique,* année 1885, p. 169.

pour aller vers le Nord chercher fortune. On a plusieurs fois cité le cas de ce Tommaso da Modena qui, au quatorzième siècle, a été peindre en Bohême (1). Pour nous en tenir à la France, les documents établissent que Philippe le Bel, puis plus tard son fils Philippe le Long, eurent à leur service trois peintres de Rome, Philippe Rizzuti, ou plus exactement peut-être Bizuti, et son fils Jean, et Nicolas de' Marzi (en français des Marz, ou Mars) (2). On sait aussi que des maîtres siennois ou florentins, tels que l'illustre Simone di Martino (Simone Memmi), furent attirés par les papes à Avignon. Notre pays était hospitalier et accueillait volontiers les gens de talent, de quelque région qu'ils vinssent (3). Il est certain d'ailleurs que le duc de Berry fit engager, ou tout au moins chercha à faire engager à son service, en Italie, un maître habile dans l'art de la marquetterie ou « intarsiatura » (4). Les inventaires et les pièces de comptes nous montrent dans le duc Jean un éclectique en matière de goût. On eût pu dire de lui, comme Commynes devait le dire plus tard du roi Charles VIII : « Il joignit ensemble toutes les belles choses dont on luy faisoit feste, en quelque pays qu'elles eussent été vues, fust en France, Italie ou Flandres (5). »

Cependant en ce qui concerne la possibilité de la venue de peintres et d'enlumineurs italiens en France, à l'époque qui nous occupe, il y a une objection embarrassante. C'est le silence complet des textes et des pièces d'archives. On a bien prétendu qu'il existait un contrat parlant d'artistes italiens employés par le duc de Berry au château de Nonette en Auvergne (6). Mais cet acte n'a jamais pu être retrouvé, et, jusqu'à preuve contraire, de grands doutes sont permis. Parmi les noms d'artistes cités dans les documents français de l'époque où vécut le duc de Berry, sauf dans un seul cas qui peut être discutable (7),

(1) Julius VON SCHLOSSER, *Tommaso da Modena*, dans le *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen der Allerhöchsten Kaiserhauses*, Vienne, 1898, t. XIX.

(2) *Bibliothèque de l'École des chartes*, t. XLVIII, 1887, p. 631; Bernard PROST, *Quelques documents sur l'histoire des arts en France*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXXV, 1887, t. I, p. 324; le même, *Recherches sur les « Peintres du roi » antérieurs au règne de Charles VI*, dans les *Études d'histoire du Moyen Age dédiées à Gabriel Monod*, Paris, 1896, p. 395-396.

(3) J'ai établi, notamment dans une communication à la Société des Antiquaires de France, ce fait, résultant d'une étude de statistique sur les documents, que, au commencement de la guerre de Cent ans, alors que les hostilités commençaient déjà entre la France et l'Angleterre, les Anglais tenaient une place proportionnellement très grande dans l'industrie de la librairie à Paris.

(4) A. DE CHAMPEAUX, *Les Relations du duc de Berry avec l'art italien*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e série, t. XXXVIII, 1888, t. I, p. 409-415.

(5) *Mémoires de Philippe de Commynes*, édit. de Mlle Dupont pour la Société de l'Histoire de France, t. II, p. 586.

(6) DE CHAMPEAUX et GAUCHERY, *Les Travaux d'art exécutés pour Jean de France, duc de Berry*, p. 114. — Le château de Nonette, d'après l'opinion de M. Gauchery, serait représenté dans la miniature reproduite sur notre planche LVIII, à l'arrière-plan de Mehun-sur-Yèvre.

(7) Il s'agit d'un certain Bose qui, dans un compte du duc de Berry en 1401, est désigné comme « peintre de Monseigneur ». (DE CHAMPEAUX et GAUCHERY, *op. cit.*, p. 113.) Un autre compte de la même époque (Arch. Nat. KK 253, fo 93 verso) cite, parmi les valets de chambre du duc, sans autre désignation, un nommé Bouso, qui est vraisemblablement le même individu. — Ce nom de Bose ou Bouso pourrait être une altération d'un vocable italien. Il éveille aussi le souvenir de documents, postérieurs de quelques années, qui nous montrent un peintre appelé Boso travaillant de 1406 à 1409, à Chambéry et à Thonon, pour le comte de Savoie (Auguste DUFOUR et François RABUT, *Les Peintres et la peinture en Savoie*, dans le t. XII, p. 41, des *Mémoires et documents publiés par la Société savoisienne d'histoire et d'archéologie*, Chambéry, 1870). Mais, en

nous ne rencontrons jamais que des noms marquant comme origine, soit la France, soit les contrées situées au nord et au nord-est du royaume des fleurs de lis, Jean Grangier ou Granchier d'Orléans, Jean de Montmartre, Michelet Saumon, Étienne Lanelier, Jean Lenoir, Antoine de Compiègne, ou encore Jean de Bondolf dit Jean de Bruges, André Beauneveu de Valenciennes, Jacquemart de Hesdin, Jean de Hollande, Jacques Cone ou Coene de Bruges, Haincelin (Hansslein) de Haguenau, Imbert Stanier, etc. Pour qui est familiarisé avec l'ensemble des manuscrits créés par la librairie française dans les premières années du quinzième siècle, les miniatures du manuscrit de Chantilly, tout en étant infiniment plus belles que celles qui se rencontrent ailleurs, présentent cependant une certaine parenté avec les illustrations de toute une série de volumes exécutés certainement à Paris ou pour des princes de la maison de France. La preuve en est que deux érudits très versés en ces matières se sont trouvés entraînés, par cette ressemblance même, à grouper avec les *Très riches Heures* et à proposer de considérer comme sortis du même atelier plusieurs de ces volumes parisiens, livres d'heures et missels à l'usage de Paris, ou encore manuscrits faits à Paris pour les ducs de Bourgogne et plus tard, du temps de l'occupation anglaise, pour le régent duc de Bedfort (1). Les conclusions de ces érudits étaient forcées en ce qui concerne la classification. Mais le fait que ces conclusions ont pu être formulées indique combien ces différents manuscrits, le volume de Chantilly compris, se tiennent entre eux. Si l'on voulait admettre que toutes leurs miniatures, où il semble qu'il y ait des traces d'italianisme, sont réellement l'œuvre d'artistes nés en Italie, il faudrait supposer l'existence de toute une colonie — car l'exécution des enluminures de tous ces manuscrits trahit bien des mains diverses — de miniaturistes italiens qui se seraient établis, pour travailler, auprès de la cour des Valois. Cette colonie eût laissé des traces dans les pièces d'archives. Or, nous avons dit combien celles-ci sont muettes à cet égard.

Et le fait est d'autant plus frappant que, si les listes de peintres et de miniaturistes travaillant en France à cette époque ne contiennent pas de noms italiens, les vocables italiens sont très fréquents, au contraire, pour d'autres catégories de gens de métiers, par exemple pour les marchands qui, la plupart ayant leurs demeures à Paris, servent de fournisseurs aux divers princes du sang. Dino, Jacopo et Filippo Rapondi, Baldo di Guido (Baude de Guy), Janus de Grimaldi, Lodovico Gradenigo, Antonio Mancini, Michele de Pazzi ou de Pasti (de Paxi), Bartolommeo Sacco (Sac), et bien d'autres encore, paraissent et réapparaissent fréquemment dans les comptes des ducs de Berry, de Bourgogne et d'Orléans. Bien plus, parmi ces Italiens, il en est qui s'occupent spécialement de procurer des manuscrits de luxe aux princes de la Maison

somme, nous manquons de toute indication précise permettant d'affirmer que ce Bose, Bouso, ou peut-être aussi Boso, était réellement un Italien.

(1) De Champeaux et Gauchery, *op. cit.*, p. 149 et suiv., 203-204.

de France. Dino et Jacopo Rapondi servent d'intermédiaires, et en quelque sorte comme d'entrepreneurs, à cet égard, au duc de Bourgogne Philippe le Hardi. Baldo di Guido, et un certain Pierre de Vérone, aux allures de courtier, s'occupent d'enrichir la librairie du duc de Berry. Assurément si ceux-ci avaient eu des compatriotes à Paris parmi les enlumineurs, ils les eussent employés de préférence. Or, il est parvenu jusqu'à nous des manuscrits exécutés pour le duc de Bourgogne sous la direction des Rapondi; et les miniatures de ces manuscrits nous feraient penser à l'Allemagne plutôt qu'à l'Italie (1). Un document nous renseigne aussi sur l'enlumineur que Pierre de Vérone faisait travailler sous ses yeux; et cet enlumineur n'était nullement un Italien, mais bien un Normand (2).

Nous avons encore un autre témoignage, celui de ce « Johannes Alcherius » dont il sera question au chapitre suivant. Celui-ci est en relation avec des peintres italiens; mais ces Italiens, c'est uniquement en Italie qu'il les connaît et qu'il va les visiter. Il n'en cite aucun comme résidant à Paris. Dans la capitale de la France il ne rencontre que des gens de l'Ile-de-France, de la Normandie, ou de la Flandre (3).

Mais on pourrait objecter que le silence des textes provient de ce qu'une fatalité a fait disparaître, avec le temps, précisément ceux des documents qui pourraient nous éclairer. Examinons donc si, en nous attachant aux miniatures mêmes du manuscrit de Chantilly, il ne serait pas possible de leur arracher le secret de leur origine.

***

Aucun argument d'abord à tirer de la tonalité générale du coloris. Ce coloris blond, clair, léger, lumineux, apparaît dans les œuvres d'art italiennes, par exemple dans certaines peintures de l'école siennoise ou florentino-siennoise. Mais nous le retrouvons, au moins à égal degré, depuis la seconde moitié du quatorzième siècle jusqu'au commencement du quinzième, dans les productions de nombreux artistes qui ne sont nullement italiens, dans le portrait de Charles V par Jean de Bruges qui orne la Bible de Jean de Vaudetar (4), dans la fameuse série des *Prophètes* d'André Beauneveu en tête

(1) Voir, à ce propos, mes études intitulées : *Manuscrits de luxe exécutés pour des princes et des grands seigneurs français,* dans la revue *Le Manuscrit,* 1895, t. II, p. 178.

(2) Témoignage contemporain, daté de 1411, de « Johannes Alcherius » dans le Recueil de Jean Le Bègue, ms. latin 741 de la Bibliothèque nationale, dont le texte a été publié par Mistress Merrifield, *Original treatises on the Arts of painting,* Londres, 1849, 2 vol. in-8°, t. I, p. 105. — Cf. DE CHAMPEAUX et GAUCHERY, *op. cit.*, p. 125.

(3) Notes de Johannes Alcherius dans le recueil de Jean Le Bègue. Bibl. nat., ms. latin 741, publié par Mrs Merrifield, *op. cit.*, t. I, p. 69, 91, 103, 105, 159 et 281. — Cf. DE CHAMPEAUX et GAUCHERY, *op. cit.*, p. 122-123.

(4) Conservée à La Haye, au musée Meermanno-Westreenen. — Le portrait de Charles V, par Jean de

du psautier du duc de Berry (1), dans des illustrations d'une Bible historiale de ce prince dues à un miniaturiste de langue allemande (2), et, pour les tableaux proprement dits, dans les volets de Melchior Broederlam au Musée de Dijon, dans différents panneaux exposés au Musée du Louvre parmi les primitifs français (3), enfin jusqu'en Allemagne dans les peintures de l'école de Cologne attribuées à maître Wilhelm et à ses imitateurs ou dans celles qui passent pour être de l'école de Westphalie. Ce coloris, d'une gamme claire, n'est donc pas spécial à un pays. Il a séduit les artistes à une certaine époque, en France, en Flandre et sur les bords du Rhin, aussi bien qu'au sud des Alpes, à Sienne ou à Florence.

De même que le coloris, la coupe des visages et leur physionomie, surtout chez les femmes et chez certains vieillards, ont pu inciter les critiques plus particulièrement familiarisés avec l'art italien à songer aux types employés par les écoles siennoise et florentine du quatorzième siècle. Cependant il y a là un caractère d'éclectisme qui déroute déjà. Ces types évoquent non pas une, mais plusieurs œuvres, et qui sont de dates différentes. Certaines têtes rappelleraient Orcagna dans son *Paradis* de Santa Maria Novella à Florence, ou Taddeo di Bartolo au Palais public de Sienne. D'autres se rapprocheraient plutôt, au contraire, des créations de maîtres plus anciens, et spécialement de celles de Duccio. Mais si nous portons nos investigations vers d'autres régions que l'Italie, voici que nous retrouvons des têtes analogues à celles du manuscrit de Chantilly, et jusqu'à des personnages entiers, aussi dans des créations de l'art du Nord, par exemple dans des tableaux du Musée de Cologne attribués soit à l'école colonaise vers 1415 (4), soit à l'école de Westphalie (5). Ces divergences donnent l'impression que nous suggère ordinairement une œuvre dont l'auteur s'est livré, pour perfectionner son talent, à l'étude de modèles variés et pris un peu de côté et d'autre.

Il semble même que des formules toutes faites aient pu jouer un certain rôle. Or, ces formules existaient effectivement à la disposition des artistes. La Bibliothèque impériale de Vienne possède et M. de Schlosser a publié (6) un très curieux petit album de dessins de la fin du quatorzième siècle qui est un recueil de têtes d'expression à l'usage des praticiens. Ces têtes rappellent, dans un mélange complet, à la fois l'art italien, l'art des manuscrits exécutés en France pour le duc de Berry, spécialement les miniatures attribuées soit à André Beauneveu, soit à Jacquemart de Hesdin, l'art colonais et jusqu'à l'art bohémien du temps de Wenceslas. Elles ont donc au plus haut degré un caractère

Bruges, qui orne ce manuscrit, a été plusieurs fois reproduit, notamment *en couleur,* par Jules LABARTE, dans l'*Inventaire du mobilier de Charles V, roi de France,* faisant partie de la collection des *Documents inédits sur l'histoire de France.*

(1) Bibl. nat., ms. français 13091.

(2) Sur cette Bible historiale, voir mes *Manuscrits de luxe,* etc., *l. c.,* p. 178.

(3) N^os^ 995, 996 et 997 du catalogue sommaire.

(4) Musée de Cologne, *Calvaire,* sous le n° 48 du catalogue de 1902.

(5) Musée de Cologne, autre *Calvaire,* sous le n° 367 du même catalogue.

(6) Julius VON SCHLOSSER, *Zur Kenntnis der Kunstlerischen Überlieferung im späten Mittelalter,* dans le *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses.* Vienne, 1903, t. XXIV, p. 314 et suiv.

international. De pareils recueils pouvaient facilement passer d'un pays à l'autre et être grossis d'éléments glanés en contrées diverses, comme ce fut le cas, au treizième siècle, pour le célèbre album de Villard de Honnecourt. Celui de Vienne est une preuve certaine que, pour attribuer à un pays déterminé des œuvres peintes à l'époque du duc de Berry, le caractère individuel, en ce qui concerne les personnages traditionnels qui figurent dans les scènes sacrées, ne constitue qu'un élément devant être utilisé avec beaucoup de circonspection. Il n'y a dans le manuscrit de Chantilly qu'une seule tête qui ne prête pas au doute, c'est celle du duc de Berry, parce que nous sommes à même de pouvoir vérifier que c'est un portrait pris sur nature; et ce portrait se rattache par le sentiment à toute une série d'œuvres qui n'ont pas été exécutées ailleurs que dans le royaume de France d'alors, depuis le portrait de Charles V, dans la Bible de Jean de Vaudetar, jusqu'au magnifique dessin à l'aquarelle du Cabinet des estampes de Paris représentant Louis II d'Anjou (1), en passant par d'autres portraits de Charles V encore, et par ceux de Charles VI, des ducs de Bourgogne Philippe le Hardi et Jean sans Peur, et du duc de Berry lui-même, qui se trouvent dans maints manuscrits français.

L'architecture, le costume et le paysage amènent à des conclusions analogues. Pour l'architecture d'abord, ou bien, comme dans les représentations des châteaux du duc et les vues de Paris, Bourges, Poitiers et le Mont-Saint-Michel, c'est la pure architecture française, laquelle alors constitue un trait local, mais un trait local en contradiction avec l'hypothèse italienne; ou bien c'est une architecture de pure convention, bien connue de ceux qui ont étudié les productions de la peinture de cette époque au nord des Alpes. Cette architecture, que Courajod a qualifiée de « gothique de théâtre », peut avoir été à l'origine, pour citer encore le même érudit, « du gothique italien tout spécial, tout gauche, tout prétentieux, et tout tarabiscoté (2) ». Mais ce qui est vrai, c'est que, à l'époque des dernières années du duc de Berry, ce style spécial pour le rendu des édifices et des motifs architecturaux dans les ouvrages de peinture avait depuis longtemps pénétré en France, en Flandre et dans les régions rhénanes, et qu'il y était devenu une formule d'atelier courante. Miniatures exécutées pour Charles V, pour le duc de Berry (3), pour les ducs de Bourgogne (4); volets de Dijon peints par Melchior Broederlam à Ypres, de 1393 à 1399; tableaux attribués aux écoles de Cologne ou de Westphalie, du Musée de Cologne (5), la liste serait très longue

(1) Ce portrait a été publié par M. Henri Bouchot dans la *Gazette archéologique* de 1886.

(2) Courajod, *Leçons professées à l'École du Louvre,* t. II, p. 497.

(3) Voir, entre autres très nombreux exemples, les miniatures tirées soit du Psautier, soit des Grandes heures, soit des Petites heures du duc de Berry, que M. le comte Robert de Lasteyrie a publiées dans les *Monuments et mémoires de la Fondation Piot,* t. III, pl. VI, VII, X et XI.

(4) Encadrement du portrait du duc Jean sans Peur dans le ms. français 2810 de la Bibl. nat.; miniatures de l'exemplaire du duc Philippe le Hardi des *Cleres femmes* de Boccace, ms. français 12420 de la Bibl. nat. (une d'elles publiées par moi dans *Le Manuscrit,* 1895, t. II, p. 161), etc.

(5) Voir, par exemple, les villes peintes dans les fonds de deux *Calvaires,* n[os] 48 et 367 du catalogue de 1902.

des œuvres étrangères à l'Italie où domine cette même architecture conventionnelle.

Il y aurait bien certains détails dont la présence pourrait constituer un indice de créations vraiment italiennes, parce que l'emploi de ces détails, dans des œuvres peintes, est demeuré propre, ou peu s'en faut, aux artistes de la Péninsule, par exemple l'introduction de colonnes torses, de mosaïques à petits cubes d'or et de couleurs variées du style de l'école des Cosmas, ou encore de créneaux non carrés du haut, amortis soit en deux pointes, soit en queue d'aronde. Mais ces détails, jamais le manuscrit de Chantilly n'en offre la moindre trace. Bien au contraire, dans ce manuscrit, sous le rapport du rendu des édifices, les tableaux qui peuvent paraître les plus imprégnés d'italianisme eux-mêmes, comme celui de la *Purification* dont nous parlerons plus loin, abondent en traits dont les modèles se trouvaient en France, et même, si l'on veut encore resserrer le champ des investigations, plus spécialement dans les états du duc Jean, en Berry ou en Poitou. Ces colonnettes très élancées, surmontées de chapiteaux à crochets (1), combien la cathédrale de Bourges, entre maintes autres églises françaises, n'en fournit-elle pas d'exemples! Ces statues drapées de prophètes, souvent employées comme élément décoratif (2), vous pouvez encore aujourd'hui voir leurs analogues, en originaux de pierre, au Musée de Bourges ou, avec une attitude ramassée, servant de supports dans la triple cheminée de la grande salle du Palais de Poitiers (3). Elles contribuaient à la décoration du château du duc de Berry à Mehun-sur-Yèvre, ainsi que le montre une de nos planches même (4). Leur type réapparaît dans les vitraux de la cathédrale de Bourges qui proviennent de la Sainte-Chapelle du duc Jean (5), comme dans certaines œuvres peintes ou sculptées par les deux grands artistes que nous savons avoir séjourné à Mehun-sur-Yèvre, André Beauneveu (6) et Claus Sluter (7). Et je pourrais citer d'autres emplois de ces figures dans des manuscrits exécutés en France, par exemple sur certaines pages de la Bible en images de la Bibliothèque nationale (8), dont nous reparlerons au chapitre suivant, ou du livre d'heures de la duchesse de Bretagne, Isabelle Stuart, qui est conservé à Cambridge, dans la bibliothèque du Fitzwilliam Museum (9).

(1) Voir nos planches XIX, XXVII, LI, LII, LIV, LXI.

(2) Planches XIX, XXIII, XXXIX, LIII, LIX, LXIII.

(3) Gravures dans l'ouvrage de MM. de Champeaux et Gauchery, sur les *Travaux d'art exécutés pour Jean de France, duc de Berry*.

(4) Planche LVIII.

(5) Marquis DES MÉLOIZES, *Les Vitraux de la cathédrale de Bourges postérieurs au XIII^e siècle*, Paris, 1891-1897, pl. V et VI. — Cf. le vitrail de la chapelle d'Aligret, *ibid.* pl. III.

(6) Série des *Prophètes et apôtres* peinte en tête du psautier du duc de Berry. (Ms. français 13091 de la Bibl. nat. de Paris.)

(7) *Puits de Moïse* à Dijon.

(8) Ms. franç. 166; grand dessin placé en tête du manuscrit et représentant saint Jérôme, dont nous reparlerons plus loin, au chapitre VI, en note. Ce dessin a été gravé par Saint-Aubin, pour accompagner un mémoire de Camus publié en 1800 dans les *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque nationale*, t. VI, p. 106 et suiv. Il a été reproduit à nouveau dans l'ouvrage de MM. de Champeaux et Gauchery.

(9) Ms. nº 62. — Voir : Montague Rhodes JAMES, *A descriptive catalogue of the manuscripts in the Fitzwilliam Museum*, Cambridge, 1895, in-8º, pl. XIII.

Sans nous attarder à tout relever, signalons encore comme exemple caractéristique, dans le manuscrit de Chantilly, de la façon dont les artistes du duc de Berry entendaient l'architecture, la grande composition de la *Procession du pape saint Grégoire pour la cessation de la peste* (planches XLII et XLIII). Ici le sujet imposait pour décor une vue de Rome, avec le Château Saint-Ange comme élément principal (1). Nous sommes autorisé à dire que les artistes, s'ils le voulaient, avaient à leur disposition au moins un document susceptible de les guider, le prototype sur lequel ils ont dû certainement copier, ainsi que nous l'expliquerons plus loin, leur *Plan de Rome* avec ses monuments figurés. Malgré tout, de quelle étrange manière ils ont travesti le Château Saint-Ange! La partie supérieure, avec ses ajourements, et surmontée d'une sorte de petite chapelle flanquée d'arcs-boutants à pinacles, a-t-elle aucun rapport avec un reste de l'antiquité? ressemble-t-elle même à une construction italienne du moyen âge? Ne fait-elle pas penser, bien plutôt, à ce que notre manuscrit nous montre avoir existé, du temps du duc Jean, à son château de Mehun-sur-Yèvre? Le Musée du Louvre possède un petit tableau attribué à l'école de Masaccio (2), qui reproduit également le même sujet de la Procession le long du Château Saint-Ange. Ce tableau vous montrera comment un artiste véritablement italien comprenait et savait rendre les monuments d'Italie; et vous constaterez combien l'esprit qui anime un Italien diffère de ce que nous rencontrons dans la miniature de Chantilly.

En un mot, dans les pages que nous discutons, l'architecture, quand elle prend un certain air italien, n'est que l'application des procédés adoptés, à cette époque, dans beaucoup d'ateliers de peinture et d'enluminure de notre pays; et quand elle n'est pas conventionnelle, elle nous ramène à des modèles français.

L'argumentation est identique pour le paysage. Quand ce ne sont pas des vues de France, prises depuis Paris jusqu'en Berry, en Poitou et en Auvergne, que nous avons sous les yeux, c'est tout un système de formules d'atelier, telles que des rochers aux assises inclinées de droite à gauche, des montagnes en pain de sucre surmontées de châteaux haut perchés. Ces formules ont été employées par l'art italien. Les fresques du Palais public de Sienne en fournissent des exemples. Mais elles ont été aussi très fréquemment introduites dans leurs œuvres par des maîtres travaillant en France ou dans les régions du Nord ou du Nord-Est, à commencer par Melchior Broederlam, l'auteur des volets de Dijon; par les enlumineurs qui ont, soit illustré l'exemplaire du livre des *Clères femmes* offert au duc de Bourgogne, Philippe le Hardi, en 1403 (3), soit exécuté pour le duc de Berry

(1) Cette composition rentre dans ce que nous appelons les pages de travail mixte, ayant été seulement commencée à la première époque pour n'être terminée que vers 1485. Mais, au point de vue du dessin, ce qui est architecture, surtout dans la partie supérieure du Château Saint-Ange, apparaît absolument empreint de l'esprit particulier aux artistes du temps du duc de Berry.

(2) N° 1659[a] du catalogue sommaire.

(3) Ms. français 12420 de la Bibl. nat. — Voir la reproduction d'une de ses miniatures donnée par moi dans *Le Manuscrit,* t. II, p. 165.

certaines miniatures des *Petites heures* (1), et des *Heures de Turin* (2), et encore par le peintre d'un des *Calvaires* du Musée de Cologne, tableau que l'on croit dater des alentours de l'année 1415 (3).

Même cas encore pour le costume. Ou bien il est français, dans toutes les scènes du Calendrier sans exception, et nous montre les modes suivies à la cour de Charles VI; ou bien il a l'impersonnalité sacrée dans les scènes idéales; ou bien enfin il est oriental, pour les sujets tirés des livres saints. Je sais que déjà Giotto avait introduit des personnages orientaux dans ses fresques d'Assise et de l'Arena de Padoue; que plus tard Gentile da Fabriano, Pisanello et Stefano da Zevio ont suivi son exemple. Mais la défroque orientale n'était pas moins utilisée comme élément de pittoresque dans les régions qui correspondent à l'ancienne Gaule. Sur les limites du quatorzième et du quinzième siècle des compositions furent exécutées en peinture au nord des Alpes, où les personnages orientaux se pressent peut-être en nombre plus considérable que dans aucune production de l'art italien contemporaine ou antérieure. Citons le *Calvaire* du Musée de Cologne (n° 48 du catalogue) dont nous avons déjà parlé un peu plus haut, et, parmi les manuscrits français, le *Livre des merveilles du monde* (4), lequel fut donné avant 1413 au duc de Berry par son neveu le duc Jean sans Peur de Bourgogne.

Donc rien, ni dans le coloris, ni dans les types des visages, ni dans l'architecture, non plus que dans le paysage ou le costume, qui appartienne plus particulièrement à l'Italie qu'à telle autre des contrées où l'art était en honneur au temps du duc de Berry.

Le côté technique des procédés d'exécution confirmerait cette conclusion. Mais il serait difficile de traiter la question sans avoir sous les yeux les originaux eux-mêmes. Bornons-nous à dire que, sous ce rapport, il n'y a aucune différence entre le manuscrit des *Très riches Heures* et des volumes, également peints pour le duc de Berry, qui ont été exécutés en France par des artistes tels qu'André Beauneveu et Jacquemart de Hesdin (5).

A l'opposé de ce qui se passe pour la technique, le caractère des compositions, avec les détails du dessin, peut être facilement vérifié sur des reproductions, photographiques ou autres. Convions donc le lecteur à examiner avec nous quelques-unes de nos planches consacrées à celles des pages du manuscrit de Chantilly qui ont paru à d'éminents critiques être le plus indubitablement italiennes.

(1) Ms. latin 18014 de la Bibl. nat. de Paris.

(2) Voir la reproduction des *Heures de Turin*, pl. XXXI.

(3) N° 48 du catalogue de 1902.

(4) Ms. français 2810 de la Bibl. nat.

(5) Bibl. nat., ms. français 13091, mss. latins 919 et 18014; Bibl. royale de Bruxelles, n° 11060.

*
* *

Il est arrivé à maintes reprises que l'influence des œuvres d'art s'est fait sentir d'un pays à l'autre, ou d'une époque à une autre époque. Bien souvent des artistes appartenant à un pays et vivant à une date donnée se sont inspirés, comme modèles, d'œuvres créées dans un pays différent et à un autre âge que le leur. Le cas des répliques, des copies, des imitations est on ne peut plus fréquent.

Jadis les historiens de l'art se trouvaient parfois très gênés par ces faits. Puis la critique a fait des progrès. Elle est déjà arrivée à un grand degré de perfection pour les œuvres de l'Antiquité. On sait, par exemple, distinguer aujourd'hui une sculpture grecque exécutée en Grèce d'une imitation faite à Rome sous les Antonins. Pour les tableaux et les autres œuvres de peinture, des connaisseurs perspicaces et avisés, tels, par exemple, que le sénateur Morelli en Italie, ont montré la voie à suivre. Raisonner par le sentiment, et rien que par le sentiment, peut être chose dangereuse. Courajod a raconté cette piquante histoire d'un dessin de l'Albertine, à Vienne, qui, suivant qu'il a été étudié par un connaisseur italien ou par un savant allemand, a été baptisé tantôt siennois, tantôt colonais (1). Pareille chose est advenue pour certaines pages elles-mêmes du manuscrit de Chantilly. La peinture du *Couronnement de la Vierge* a passé, et passe encore, aux yeux de connaisseurs d'une haute autorité, pour être d'une main italienne. Arrive un très fin critique belge (2); il salue dans ce *Couronnement* un chef-d'œuvre de l'art... des Pays-Bas! Il ne suffit donc pas de s'en tenir à une impression d'ensemble. Il faut pénétrer plus avant. Le point de départ doit être l'observation des particularités secondaires, qui sont d'autant plus typiques que l'artiste, ne leur attachant lui-même que peu d'importance, ne se met pas en garde en les exécutant, et y laisse percer plus facilement son individualité propre. C'est par l'examen minutieux des petits détails qu'il devient possible d'arriver à élucider les questions, souvent très difficiles, d'imitations, par les artistes d'un pays, d'œuvres originales d'un autre pays.

Voilà la méthode d'étude, la seule pouvant donner des résultats d'une valeur réelle, qu'il convient d'adopter pour les miniatures de la première série du manuscrit de Chantilly. Nous prendrons successivement, parmi ces peintures, celles qui ont été surtout considérées par quelques-uns de nos devanciers comme l'œuvre d'artistes italiens : la miniature du *Paradis terrestre,* la suite de la *Passion* à laquelle appartiennent la *Marche au Calvaire* et la *Descente de croix*, le *Couronnement de la Vierge*, la *Présentation au Temple*, et enfin le *Plan de Rome.*

(1) COURAJOD, *Leçons professées à l'École du Louvre,* t. II, p. 273.

(2) Georges HULIN, *Les Très riches Heures de Jean de France, duc de Berry,* dans le *Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Gand,* année 1903.

Aux yeux d'un très regretté historien de l'art, la miniature du *Paradis terrestre* (1) serait « aussi foncièrement italienne que le Calendrier est foncièrement français ou flamand (2) ». L'assertion a de quoi surprendre quand on est en face de la page, ou de la reproduction que nous en donnons. Italienne, cette Ève au ventre énorme et bombé, aux seins proéminents! Toutes les créations du quatorzième et du quinzième siècle protestent contre une pareille assimilation, depuis les fresques du Campo-Santo de Pise jusqu'aux « Èves » de Masaccio et de Masolino dans les fresques du Carmine de Florence. Si vous voulez trouver réellement l'analogue de cette Ève, au point de vue de la construction anatomique du corps, ce n'est pas vers la Péninsule qu'il faut aller chercher, c'est dans l'œuvre des frères Van Eyck et dans le volet supérieur du retable de Saint-Bavon, aujourd'hui au Musée de Bruxelles. Cette Ève si naturaliste est à elle seule une preuve absolue d'origine non italienne.

Le même historien de l'art a dit aussi que la porte du Paradis « offre la plus grande ressemblance avec la façade de la cathédrale d'Orvieto ». Cette ressemblance, si elle existe, est bien vague, et pour y penser il fallait absolument vouloir chercher des comparaisons en Italie (3). Il n'est pas nécessaire d'aller si loin. Prenons la belle fontaine placée au centre de la miniature, et qui est un détail bien plus important dans l'image; nous pourrons nous convaincre que le style de cette fontaine est exactement celui qui domine dans des objets de provenance toute française, par exemple dans des boiseries qui ont été exécutées en Berry, pour le duc Jean lui-même, comme le dais à trois places, qui de la Sainte-Chapelle de Bourges ou de celle de Mehun-sur-Yèvre a passé dans l'église de Morogues (4).

Les partisans de la théorie admettant la collaboration d'un Italien au manuscrit de Chantilly ont beau jeu à réclamer pour cet Italien les miniatures relatives à la Passion. Toutes les scènes de la *Passion* (5) présentent dans les *Très riches Heures* un grand caractère d'unité. C'est une suite étroitement liée, dont toutes les peintures sont sûrement d'un même artiste. Les conclusions auxquelles prêtera l'étude de l'une d'elles pourront s'appliquer à toutes les autres. Or, un des tableaux, la *Marche au Calvaire* (6), reproduit incontestablement dans ses grandes lignes une composition qui a été plusieurs fois traitée par des artistes italiens depuis la fin du treizième siècle, par Duccio dans une peinture

(1) Planche XVIII.

(2) E. MUNTZ, *Notice sur un plan inédit de Rome,* dans la *Gazette archéologique* de 1885, p. 172. — Il n'est que juste de constater que ce travail remonte à une date relativement ancienne. Peut-être M. Muntz aurait-il modifié ses conclusions, à l'époque où il écrivait, à propos de l'influence exercée sur l'art italien par l'art flamand et français, les passages si remarquables que nous aurons à citer dans notre chapitre VI.

(3) Notons, d'ailleurs, que l'indication de la cathédrale d'Orvieto, quand même elle serait exacte, ne serait pas d'une critique irréprochable. Les textes d'archives prouvent, en effet, qu'à la cathédrale d'Orvieto a travaillé tout un groupe d'artistes venus du nord des Alpes, tels que des Allemands ou des Flamands. Il peut donc y avoir, à Orvieto, des détails qui se ressentent de cette participation d'ouvriers étrangers à l'Italie.

(4) Reproduit sur une des planches de l'ouvrage de MM. de Champeaux et Gauchery, d'après les *Notices pittoresques du Berry,* par HAZÉ.

(5) Planches LI à LVI. — Nous rappelons que nous parlons toujours uniquement des miniatures de la première série, remontant au temps du duc de Berry.

(6) Planche LIV.

qui était autrefois dans une église de Sienne, par Simone di Martino (Simone Memmi) dans un petit panneau du Musée du Louvre (1), par les peintres de la chapelle des Espagnols à Santa Maria Novella de Florence, et, à Florence encore, par Nicolo Gerini dans l'église de Santa Croce. Un des tableaux suivants, dans la série de la *Passion* de Chantilly, la *Descente de croix* (2), présente, en plusieurs de ses parties, d'étroites affinités avec deux autres petits panneaux de Simone di Martino (Simone Memmi) qui sont au Musée d'Anvers : le *Coup de lance* et la *Descente de croix* (3). Le premier de ces panneaux d'Anvers, le *Coup de lance,* offre aussi, en ce qui concerne la disposition réciproque du Christ en croix, des guerriers qui le gardent, et de la Vierge qui se pâme, sur la gauche, dans les bras des saintes femmes et de saint Jean, une certaine analogie d'ensemble avec une troisième des scènes de la *Passion* de Chantilly, les *Ténèbres* ou la *Mort du Christ* (4).

Mais d'abord, si le peintre Simone di Martino est Siennois, il est venu travailler à Avignon; et, suivant une opinion très justifiée de M. Paul Schubring (5), c'est vraisemblablement en cette ville, par conséquent dans les limites de notre France actuelle, qu'il a dû exécuter, entre 1339 et 1344, les petits panneaux aujourd'hui au Louvre et au Musée d'Anvers. Avant de trouver asile dans les collections publiques, ces panneaux sont restés en Bourgogne jusqu'à la date relativement toute récente de 1826. Ils ont donc pu, de très ancienne date, servir de modèles aux artistes que leurs travaux ont amenés en Bourgogne ou dans la vallée du Rhône. En tout cas, ce qui est certain, c'est que les partis pris de disposition générale que nous y voyons adoptés pour les thèmes de la Marche au Calvaire et de la Descente de croix avaient passé dans l'art français ou franco-flamand, au moins dès le début du quinzième siècle. Ainsi un livre d'heures que le duc de Berry possédait déjà dans sa bibliothèque, entièrement terminé et relié, en 1402 (6), le manuscrit 11060 de la Bibliothèque royale de Bruxelles, pour lequel la question a été discutée de savoir si deux miniatures placées en tête du volume sont de Beauneveu ou de Jacquemart de Hesdin (7), nous montre ces thèmes traités suivant la même formule d'ensemble. Il n'y avait donc pas qu'un artiste italien qui eût été susceptible, en France et à l'époque des dernières années du duc de Berry, de comprendre de la même façon que jadis Simone di Martino certains épisodes de la Passion.

(1) N° 1383 du catalogue sommaire. Tableau acquis par le Louvre en 1834.

(2) Planche LVI.

(3) N°s 259 et 260 du catalogue du musée. — Comparer avec notre planche LVI de Chantilly, pour ces tableaux d'Anvers, dans le *Coup de lance* la Madeleine agenouillée, cheveux épars, embrassant le pied de la croix, et dans la *Descente de croix* le corps du Christ avec les deux personnages, dont l'un soutient par derrière le Divin Crucifié, tandis que l'autre le reçoit dans ses bras.

(4) Planche LV.

(5) *Ein Passionsaltärchen des Simone Martini aus Avignon,* dans le *Jahrbuch der königlich Preussischen Kunstsammlungen,* Berlin, 1902, t. XXIII, p. 142.

(6) L. DELISLE, *Mélanges de paléographie et de bibliographie,* p. 301.

(7) Comte DE LASTEYRIE, *Les Miniatures d'André Beauneveu et de Jacquemart de Hesdin,* dans les *Monuments et mémoires de la Fondation Piot,* t. III, p. 70-119.

Et puis, passons aux détails. Dans le tableau de la *Marche au Calvaire*, le peintre a employé, pour le fond, cette architecture conventionnelle dont nous avons parlé; mais sous la formule d'atelier percent malgré tout des traits locaux. Dans la rue où se déroule le cortège, trois des maisons se présentent par le pignon et l'un de ces pignons est un pignon en escalier. De semblables pignons se voyaient alors dans le nord de la France, comme on en voit encore aujourd'hui à Bruges et à Gand; au contraire, en Italie ils étaient inconnus. Les deux autres pages de la série de la *Passion* auxquelles nous nous attachons plus particulièrement dans cette discussion, les *Ténèbres,* et la *Descente de croix,* présentent des détails encore plus importants et non moins typiques.

Dans la miniature des *Ténèbres* (1), l'artiste employé par le duc de Berry a introduit, immédiatement au-dessus de la tête du Divin Crucifié, le buste de Dieu le Père, celui-ci levant la main droite comme pour bénir son Fils. Cette disposition iconographique est extraordinairement rare. Je puis cependant en citer un exemple remontant à l'époque même du duc de Berry. Mais cet exemple, ce n'est aucunement l'Italie qui le donne. Il nous est fourni par un tableau qui a été peint vers 1415, en France, pour la Sainte-Chapelle de Dijon, le *Martyre de saint Denis*, aujourd'hui au Musée du Louvre (2), dont l'auteur Jean Malouel, peintre dont nous reparlerons au chapitre suivant, est un artiste originaire du Nord, et ayant fait sa carrière partie à Paris, partie en Bourgogne (3). Non moins remarquable, dans cette même miniature des *Ténèbres*, est la pose du mauvais larron, pose qui est une particularité très voulue, car le peintre a eu soin de la reproduire exactement dans l'autre de nos miniatures, celle de la *Descente de croix* (4). Sur les deux pages, le mauvais larron est figuré dans une attitude tout à fait anormale. Au lieu d'être suspendu, comme d'ordinaire, sur le côté de sa croix qui est tourné vers le Christ, il est attaché sur le revers de cette croix, tournant ainsi complètement le dos à l'ensemble de la scène. Or, pareille disposition est absolument contraire aux traditions iconographiques italiennes. Si l'on peut en trouver quelques très rares exemples, c'est uniquement dans des manuscrits exécutés en France, comme les Livres d'heures du duc de Berry (5), ou dans des œuvres qui sont considérées comme se rattachant aux régions situées au nord-est et à l'est de la France, du côté du Rhin, spécialement

(1) Planche LV.

(2) N° 995 du catalogue sommaire. — Ce tableau du Louvre a été plusieurs fois reproduit. Voir, notamment : L. GONSE, *L'Art gothique,* p. 375; Paul MANTZ, *Histoire de la peinture française du XIe siècle à la fin du XVIe siècle,* p. 175; et, comme publications toutes récentes, *Les Arts,* n° de décembre 1903, p. 34; la *Gazette des Beaux-Arts,* n° du 1er janvier 1904 (3e période, t. XXXI), p. 63; et la *Revue de l'Art ancien et moderne,* n° du 10 avril 1904 (t. XV).

(3) Jean Malouel est mort en 1415, avant d'avoir pu terminer ce tableau auquel il travaillait. L'œuvre a été achevée par son successeur, comme peintre du duc de Bourgogne, Henri Bellechose. Celui-ci était aussi un artiste venu du Nord, originaire du Brabant.

(4) Planche LVI.

(5) Parmi les manuscrits, à côté de nos *Très riches Heures,* les *Heures* dites *d'Ailly,* appartenant à M. le baron Edmond de Rothschild, montrent le mauvais larron également avec cette même pose anormale, accroché sur le revers de sa croix. Le fait n'a d'ailleurs rien de surprenant puisque, comme nous le dirons dans le chapitre VI, il s'agit d'illustrations exécutées dans le même atelier.

à l'Alsace. Citons un tableau attribué à un maître d'Alsace, du Musée de Carlsruhe; un autre tableau, qui a été publié par M. Thode, de la galerie grand-ducale de Darmstadt (1); une gravure d'un imitateur du maître alsacien Schongauer (2); et, pour une époque bien antérieure à celle qui nous occupe, une image du fameux manuscrit, également alsacien, de l'*Hortus deliciarum* de Herrade de Landsberg.

Pour toute la suite de la *Passion* de Chantilly, la présence de ces divers détails constitue ces indices, si importants à relever, qui, beaucoup plus qu'une vague impression d'ensemble, peuvent mettre sur la voie de la vérité. Et ces indices, nous venons de le voir, sont tout à fait contraires à la thèse italienne.

C'est encore un de ces détails, secondaires au premier abord, mais très caractéristiques, qui peut servir de base au jugement pour le *Couronnement de la Vierge* (3). Certes le sujet du Couronnement de la Vierge a été fréquemment, et magnifiquement, traité par les artistes italiens. Mais dans toutes les peintures italiennes, la tradition consiste à montrer la Vierge couronnée effectivement par Dieu (soit Dieu le Père, soit Dieu le Fils, ou encore la Trinité), qui pose ou s'apprête à poser le diadème sur la tête de la Madone. Le célèbre tableau de Fra Angelico, au Louvre, en est un exemple entre bien d'autres. Or, en France, si le sujet a été souvent rendu de la même manière, il existait aussi, au point de vue iconographique, une tradition locale différente, qui paraît n'avoir jamais passé en Italie. Cette tradition consistait à montrer Dieu bénissant seulement la Vierge, tandis que la couronne descend du ciel, suspendue au-dessus de la tête de la Mère du Christ par un ou plusieurs anges. Les miniatures de manuscrits français de la fin du quatorzième et du quinzième siècle en fournissent beaucoup d'exemples; et il est à remarquer que, quand le manuscrit est un livre d'heures, ce livre d'heures est presque invariablement un livre à l'usage du diocèse de Paris. C'est cette tradition que nous trouvons suivie dans l'unique grande peinture murale française du quinzième siècle, représentant le *Couronnement de la Vierge,* qui ait échappé à la destruction, celle de la crypte de l'église de Saint-Bonnet-le-Château, dont nous reparlerons plus loin. Les sculptures, les ivoires nous montreraient aussi combien cette manière de traiter le thème du Couronnement est particulière aux ateliers français. Paris interviendrait encore ici avec un des portails de la façade de Notre-Dame.

Or, dans la miniature de Chantilly c'est cette tradition toute française que le peintre a adoptée, de préférence à la seule tradition connue et suivie par les Italiens et qui était dissemblable.

La miniature du *Couronnement de la Vierge* de Chantilly prête encore à une remarque d'ordre plus général. Cette miniature est si belle, d'un sentiment si élevé, si épuré, qu'elle

(1) THODE, *Die Malerei am Mittelrhein im XV. Jahrhundert,* dans le *Jahrbuch der königlich Preussischen Kunstsammlungen,* Berlin, 1900, t. XXI, p. 61.

(2) Max LEHRS, *Der Meister P. M.,* dans le même *Jahrbuch*, Berlin, 1898, t. XIX, p. 135-138.

(3) Planche XL.

a comme forcément éveillé la pensée d'un rapprochement avec les œuvres de la grande époque de l'art italien, avec les *Couronnements de la Vierge* de Fra Angelico ou de Filippo Lippi. On a trop oublié que ces œuvres étaient postérieures au temps du duc de Berry. Que dirait-on d'un critique qui, à propos de nos admirables sculptures françaises du treizième siècle, voudrait les grouper avec les œuvres d'un Donatello vivant au quinzième siècle! Il faut se garder de tomber dans une erreur, moins accentuée évidemment, mais en somme du même genre. Ce n'est pas avec des œuvres du second tiers, encore moins de la seconde moitié, du quinzième siècle qu'il est logique de comparer la peinture de Chantilly, puisque celle-ci date au plus tard de 1416; c'est avec des productions qui soient à peu près contemporaines. Or, prenez tous les Couronnements de la Vierge, sans exception, exécutés en Italie jusqu'à cette date de 1416, à commencer par ceux qui ont eu pour auteurs les maîtres les plus renommés du temps, tels que le panneau de Lorenzo Monaco, daté de 1413, au Musée des Offices à Florence (1), et celui de Gentile da Fabriano, qui est considéré comme une des plus anciennes œuvres de cet artiste, au Musée de Brera de Milan, ou encore la belle fresque attribuée à Jacopo Avanzi de l'église des Eremitani à Padoue; vous pourrez y admirer des figures majestueuses ou délicates, mais toujours comme un peu figées dans des attitudes hiératiques; en vain vous y chercherez l'équivalent de cette originalité, de cette liberté et de cette poésie dans la disposition générale qu'on peut admirer sur la page de Chantilly. Nulle part, vous ne trouverez, dans l'Italie d'avant 1417, rien de semblable à cette Vierge s'agenouillant modestement, les cheveux sur les épaules, mais ayant derrière elle, comme une grande dame a ses pages, des anges pour porter la traîne de son manteau.

Il y a plus. Si, après avoir constaté qu'il est inutile d'interroger l'Italie, vous vous retournez du côté de la France, toujours en vous limitant strictement à la date de 1416 au plus tard, voici que vous rencontrez ce que vous cherchez dans un *Couronnement de la Vierge,* de caractère tout français, exécuté dans une région très voisine de Paris, et ayant l'âge voulu, car il a été taillé dans la pierre pour un des neveux du duc de Berry, le duc Louis d'Orléans, lequel fut assassiné, comme on le sait, à Paris, le 23 novembre 1407. Je veux parler du bas-relief placé au-dessus de la porte du château de la Ferté-Milon, chef-d'œuvre trop peu connu encore, bien qu'il soit facile d'aller en admirer le moulage au Musée du Trocadéro. Le bas-relief de la Ferté-Milon, en dépit de ses mutilations, nous donne la grande note française pour le rendu, au début du quinzième siècle, de ce beau sujet du Couronnement de la Vierge. Et voilà bien le même souffle qui a animé aussi le maître du manuscrit de Chantilly. Placez une photographie de ce bas-relief à côté de notre planche XL, et vous constaterez combien grande est la ressemblance. Autant qu'une sculpture peut être comparée avec une peinture, vous retrouverez là

(1) On peut encore citer, au même Musée des Offices, le *Couronnement de la Vierge,* de Lorenzo di Nicolo Gerini; mais il est inférieur à celui de Lorenzo Monaco, et d'ailleurs conçu dans les mêmes données.

les mêmes éléments, la même disposition d'ensemble, le même Christ, bénissant la même Vierge, suivie des mêmes Anges faisant l'office de pages, en même temps que le même sentiment dans les poses, la même grâce, alliée à la même ampleur de style, imprimée aux figures. Et le thème traité dans le bas-relief de la Ferté-Milon avait été aussi adopté par les peintres français. Nous en avons la preuve irrécusable, encore aujourd'hui, dans la peinture murale, déjà citée, de la crypte de Saint-Bonnet-le-Château (1). Mais cette dernière peinture elle-même n'est qu'un débris, échappé à la destruction par un heureux hasard, de tout ce que nous savons avoir existé jadis en France, et qui a péri au cours des temps. Si nous possédions toutes les œuvres de peintres français qui sont mentionnées dans les documents du quatorzième et du quinzième siècle, combien probablement trouverions-nous encore d'autres points de comparaison! Ne semble-t-il pas, par exemple, que cette description donnée par Sauval d'une peinture de l'hôtel Saint-Pol à Paris, exécutée dès le temps de Charles V, peut se prêter à un rapprochement avec le délicieux groupe des anges volant au ciel dans le *Couronnement* de Chantilly : « De la voûte, dit Sauval, ou pour mieux dire d'un ciel d'azur qu'on y avoit figuré, descendoit une légion d'anges, jouant des instruments et chantant des antiennes de Notre-Dame (2). » En réalité, donc, plus on étudie de près le *Couronnement de la Vierge* des *Très riches Heures du duc de Berry,* en cherchant des points de comparaison, plus cette page, qui a passé pour être italienne, apparaît au contraire comme liée de la façon la plus étroite à tout un ensemble de créations d'art purement françaises.

L'erreur de critique relativement aux dates réciproques des œuvres, que nous avons relevée pour le *Couronnement de la Vierge,* n'a pas été commise dans le cas d'une autre page, la miniature de la *Purification* (3). Cette miniature a été considérée comme étant la copie d'une peinture italienne, laquelle est bien, en effet, antérieure comme époque d'exécution aux *Très riches Heures*. Il s'agit d'une fresque du peintre florentin Taddeo Gaddi, exécutée entre 1352 et 1356, qui se trouve à l'église de Santa Croce de Florence, dans la chapelle Baroncelli.

Il est hors de doute que le miniaturiste de Chantilly a subi ici d'une manière très accentuée l'influence d'une œuvre italienne. Mais cette œuvre était-elle la fresque de Taddeo Gaddi à Santa Croce? La disposition générale de cette fresque, avec le grand prêtre placé sur le seuil d'un temple élevé qui se dresse sur la droite, au centre un escalier que gravit un personnage féminin, et à gauche un groupe d'autres personnages debout au pied de l'escalier, n'est pas spéciale à Taddeo Gaddi. C'est un de ces thèmes

(1) Un excellent relevé en couleurs de cette fresque se trouve exposé au Musée du Trocadéro. Elle a été publiée par MM. Joseph DÉCHELETTE et E. BRASSART, *Les Peintures murales du Moyen Age et de la Renaissance dans le Forez,* Montbrison, 1900, in-f°, pl. XII et XIII.

(2) SAUVAL, *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris,* t. II, p. 281.

(3) Planche XXXIX.

tout faits que les artistes ont maintes fois reproduits en Italie. Déjà, on le pressent dans les fresques de Giotto à l'Arena de Padoue. A Santa Croce même, dans une autre chapelle, celle des Rinuccini, Giovanni da Milano, en 1365, a copié, à quelques détails près, la peinture de la chapelle des Baroncelli (1). Nous retrouvons encore ce thème traité par Gherardo Starnina dans la chapelle Bocchineri à la cathédrale de Prato, et avec la répétition de certaines figures, comme celles des enfants au pied de l'escalier, qui ont passé dans la miniature de Chantilly. La diffusion du thème a franchi les limites de la Toscane; elle s'est étendue au moins jusque dans l'Italie du Nord. Elle a gagné en cette région Padoue, la ville où jadis Giotto avait travaillé, comme le prouvent les fresques de la fin du quatorzième siècle qui ornent à Padoue le baptistère de la cathédrale. Pour qu'on ait le droit d'affirmer que, parmi toutes ces différentes répétitions, la fresque de Taddeo Gaddi, et non une autre, soit l'original même dont s'est inspiré le peintre du duc de Berry, il faudrait que, entre la fresque de la chapelle Baroncelli et la miniature, la ressemblance fût criante. Or, ce ne peut être le cas, parce que, entre les deux œuvres, il y a cette différence extrêmement grave que le sujet n'est pas le même. La fresque de Taddeo Gaddi montre la présentation au Temple de la *Vierge;* la miniature de Chantilly, la purification avec la présentation au Temple de l'*Enfant Jésus.* Chez l'artiste florentin, la figure placée sur les degrés est la Vierge enfant. Dans la miniature, c'est une servante portant le cierge des relevailles et l'offrande des deux colombes; la Vierge est reléguée dans le bas à gauche, tenant dans ses bras l'Enfant Jésus et suivie de saint Joseph. Ce qui a passé dans la page de Chantilly, c'est la construction générale du tableau, ce sont des détails accessoires. Mais où le thème a-t-il été réellement pris? impossible de le préciser. Il se pourrait même que ce ne soit ni à Florence, ni à Prato, ni à Padoue, mais tout simplement en France, où il ne serait pas surprenant que ces données eussent été déjà introduites par les Rizzuti ou Bizuti venus de Rome travailler pour Philippe le Bel, ou par Simone di Martino et ses compatriotes après leur installation à Avignon. Le modèle a pu être aussi transmis en France par des objets aisément transportables, par exemple par un dessin — et précisément au Musée du Louvre il s'en trouve un qui répond aux données voulues (2) — ou par quelques-unes de ces broderies que l'on exécutait à Florence, en prenant pour types les œuvres des peintres, broderies dites en France « de l'ouvrage de Florence », dont les inventaires nous apprennent que le duc de Berry a possédé justement un lot important (3). On s'est donc infiniment trop pressé de conclure, comme

(1) C'est évidemment par une confusion de souvenirs qu'un érudit a imprimé, en parlant de ces fresques de Santa Croce, que « les deux compositions diffèrent du tout au tout ». (*Gazette archéologique,* 1885, p. 171.) Il suffit de jeter les yeux sur leurs photographies pour se convaincre, au contraire, de leur extrême ressemblance.

(2) N° 216 du catalogue des dessins de l'École italienne par M. REISET. — Cf. Eugène MUNTZ, *Notice sur un plan inédit de Rome,* dans la *Gazette archéologique,* année 1885, p. 171.

(3) Ce pourrait être aussi par l'intermédiaire d'une pièce d'orfèvrerie venue d'Italie que le thème aurait été connu en France, car les orfèvres italiens l'ont également adopté au quatorzième siècle. (Autel de Saint-Jean-Baptiste, du dôme de Florence.)

on l'a fait, que la miniature de Chantilly était copiée sur la fresque de la chapelle Baroncelli. La source d'inspiration immédiate peut être toute différente et l'on pourrait même être tenté de dire qu'elle *doit* l'être, si l'on s'attachait à l'argument de la dissemblance des sujets.

Examinons du reste la miniature de Chantilly, en continuant à nous attacher aux petits détails typiques. L'un de ces détails est tellement caractérisé qu'il est décisif à lui seul pour exclure l'idée d'une main italienne : c'est la figure de la femme qui monte les degrés du Temple. Il en est de celle-ci comme de l'Ève du *Paradis*. Le dessin général du corps, avec le hanchement prononcé, et le ventre tendu en avant qui bombe sous la robe, n'a rien de l'Italie. Ces caractères, c'est l'art français qui nous en fournit des exemples dans nombre de miniatures de manuscrits, de statues ou statuettes de bois, ou de sculptures de pierre. Si nous passons à la partie d'architecture, bien que le Temple même et l'escalier soient empruntés au thème créé jadis par l'Italie, que de traits qui ne sont pas italiens, ces pinacles élancés, cette crête de plomb découpé qui surmonte l'édifice du fond! M. Gauchery, qui est un spécialiste, car il est lui-même architecte, ne s'y est pas trompé. « Les allèges des fenêtres, a-t-il fait observer, et les hautes cheminées sont de construction française (1). » Tout le tableau même, pris dans son ensemble, est très supérieur aux répliques du même sujet peintes auparavant par Taddeo Gaddi, Giovanni da Milano, Gherardo Starnina, et les peintres du baptistère de Padoue. La composition a énormément gagné en clarté; les groupes sont disposés d'une manière beaucoup plus harmonieuse; tous les personnages sont plus justes d'attitudes, beaucoup plus élégants surtout. Clarté, harmonie, justesse d'attitude, élégance parfaite : ce sont là des qualités que l'art, tel qu'il était cultivé à Paris et à la cour de France, possédait alors et depuis longtemps déjà au suprême degré.

Nous pourrions continuer nos observations en passant à d'autres miniatures. Dans plusieurs d'entre elles, par exemple (2), nous aurions à signaler des anges figurés sous une forme très particulière, qui rappelle la conception de la Harpie dans l'art grec antique (3), avec des têtes et des avant-bras de femme entés sur un corps couvert de plumes d'oiseaux et muni de grandes ailes. Ces anges-oiseaux sont un détail encore bien français. Vous pouvez en voir un superbe emploi, pour soutenir des armoiries, sur le linteau de la triple cheminée construite par ordre du duc de Berry dans la grande salle du palais de Poitiers. Le tableau de l'*Enfer*, qui prête à un rapprochement avec une sculpture de la cathédrale de Bourges, nous amènerait à des constatations analogues (4). — Je ne parle pas,

(1) De Champeaux et Gauchery, *op. cit.*, p. 147.

(2) Planches XXV et XXIX (miniatures de droite). — Dans la figure du saint Michel de la planche LXIV, le corps de l'archange a la forme humaine; mais des plumes d'oiseau recouvrent entièrement les bras et les jambes jusqu'aux poignets et aux chevilles.

(3) Je ne rappelle ici le type grec de la Harpie qu'à titre de point de comparaison, sans prétendre aucunement qu'il y ait, dans le manuscrit de Chantilly, une imitation de l'art antique à cet égard.

(4) Voir ce qui est dit plus loin de cette page, dans notre explication de la planche XLVII.

naturellement, des miniatures du Calendrier, puisque le partisan le plus convaincu de l'italianisme dans le manuscrit de Chantilly a proclamé lui-même que le Calendrier était « foncièrement français ou flamand ». — Mais la discussion nous a déjà beaucoup entraîné. Nous nous bornerons, nous renfermant d'ailleurs en cela dans les limites que nous avons, en commençant, indiquées pour notre enquête, à ne nous arrêter plus qu'au *Plan de Rome* (1).

La présence du plan de la ville de Rome dans le manuscrit, a-t-on dit, prouve qu'un Italien a dû travailler aux *Très riches Heures*. L'argument est enfantin. J'ai signalé, au chapitre précédent, ce fait que, dans un livre d'heures provenant du roi René, se trouve une vue d'une cité orientale. Conclure de la présence de cette vue que le manuscrit du roi René a dû nécessairement être peint par un artiste né en Orient serait absurde. On n'a pas plus le droit de prétendre que l'intercalation d'un plan de Rome parmi les miniatures de Chantilly atteste fatalement la collaboration d'un maître italien. Un miniaturiste français ou flamand a pu tout aussi bien exécuter ce plan. Il suffisait qu'il eût un modèle pour se guider. De ce modèle l'existence ne paraît pas douteuse. On peut voir à Sienne, dans une fresque de Taddeo di Bartolo, exécutée en 1413-1414, par conséquent à peu près contemporaine de nos miniatures de la première série, un plan de Rome qui présente avec le plan de Chantilly les plus frappantes analogies (2). De part et d'autre, même forme circulaire, mêmes places réciproques assignées aux divers monuments de la Ville Éternelle. Les deux plans n'ont cependant pas été copiés directement l'un sur l'autre. Ainsi que l'a très bien vu Eugène Muntz, s'ils se ressemblent tellement, c'est qu'ils doivent provenir d'un original commun (3). Quel était le prototype? C'est ce qui est impossible à établir dans l'état actuel de nos connaissances. Cependant il est permis de remarquer que la forme circulaire du plan et sa disposition générale rappellent ce que l'on trouve soit dans certaines mappemondes, soit dans des ouvrages d'histoire ou de géographie. Or, le duc de Berry possédait plusieurs mappemondes, dont une est mentionnée par les inventaires comme « bien historiée (4) », c'est-à-dire ornée de figures peintes; et ni les livres d'histoire ni ceux où il était question de géographie ne manquaient dans sa bibliothèque. Quoi qu'il en soit, l'existence simultanée du plan de Taddeo di Bartolo et du plan de Chantilly présuppose l'existence d'un modèle antérieur qui a été copié de part et d'autre.

Mais si le modèle est commun, l'esprit dans lequel il a été copié diffère beaucoup de la fresque de Sienne à la miniature de Chantilly. Dans la réplique du plan de Rome peinte par Taddeo di Bartolo, les monuments, sans être, si l'on veut, rigoureusement exacts, conservent cependant leurs physionomies réelles. On reconnaîtrait à première

(1) Planche XLIX.

(2) Le plan de Taddeo di Bartolo a été publié par M. STEVENSON, *Di una pianta dipinta da Taddeo di Bartolo,* Rome, 1881, extrait du *Bulletino della Commissione archeologica communale di Roma.*

(3) Eugène MUNTZ, *Notice sur un plan inédit de Rome à la fin du quatorzième siècle*, dans la *Gazette archéologique,* année 1885, p. 169-176.

(4) J. GUIFFREY, *Inventaires de Jean, duc de Berry,* t. I, p. 263, n° 986.

vue, même isolés de l'ensemble, le Colisée, le théâtre de Marcellus. Le Palatin présente des formes antiques. Dans la représentation de Saint-Pierre de Rome, placée tout à fait en bas, à droite, on retrouve la vieille façade de la basilique telle que Raphaël l'a encore peinte dans la fresque de l'*Incendie du Bourg*. La réplique du manuscrit de Chantilly défigure au contraire étrangement les monuments. Le Colisée devient une sorte de tour à plusieurs étages en retraits; le Palatin, placé tout à côté, une immense construction flanquée d'arcs-boutants à sa partie supérieure, et surmontée d'une coupole vaguement orientale. Le théâtre de Marcellus n'est pas moins transformé. Tous les détails nous reportent à cette architecture de pure convention qui est, comme nous l'avons plusieurs fois répété, une formule d'école dans les ateliers français du temps. Il semble même que l'architecture française se laisse deviner à l'endroit de Saint-Pierre de Rome, où nous apercevons une sorte de Sainte-Chapelle, avec les murs remplacés par des baies que surmontent des galbes sculptés. Mais ce qui est encore plus frappant, c'est le cas des statues antiques. Rome possédait au moyen âge trois statues très célèbres auxquelles s'attachaient toutes sortes de légendes et qui constituaient un des éléments les plus connus et les plus remarqués de la physionomie de la cité. C'étaient la statue de Marc-Aurèle, qui passait pour la statue de Constantin, aujourd'hui au Capitole, et les deux colosses de Monte-Cavallo, représentant chacun un cheval tenu par un jeune homme nu, que des inscriptions ont voulu transformer en œuvres de Phidias et de Praxitèle. Dans l'exemplaire du plan de Rome peint à Sienne par Taddeo di Bartolo, ces trois statues sont très fidèlement reproduites. Dans le plan de Chantilly, au contraire, il est évident qu'elles ont tout à fait dérouté l'auteur. Pour la statue de Marc-Aurèle, sans doute guidé par le modèle qui devait être suffisamment précis, il a tracé la silhouette générale de la statue. Mais il n'a su comment remplir l'intérieur de ces linéaments; et prudemment il a laissé en blanc le petit espace de parchemin déterminé par ces contours, de sorte que la statue équestre aujourd'hui au Capitole apparaît, dans le manuscrit de Chantilly, comme une sorte de découpure à l'emporte-pièce restée blanche. Pour les deux colosses de Monte-Cavallo, c'est pis encore : l'artiste les a purement et simplement supprimés. Il savait cependant, d'après le modèle, qu'il devait y avoir un détail à cet endroit. Mais ne se rendant pas compte apparemment de ce qu'était ce détail, il a pris le parti de laisser la chose en suspens, en réservant provisoirement un grand rectangle blanc à l'endroit voulu. Cette hésitation en face du Marc-Aurèle, cette abstention complète à l'égard des colosses de Monte-Cavallo sont significatives. Un Italien eût connu ces monuments célèbres et n'eût pas eu de difficultés à les comprendre et à les interpréter; la fresque de Taddeo di Bartolo à Sienne nous en fournit la preuve.

Nous avons donc dans le manuscrit de Chantilly l'œuvre d'un artiste qui a un plan de Rome sous les yeux, mais qui n'a jamais vu cette ville; qui ignore même ce qu'on connaissait partout en Italie, et qui en outre n'a pas hésité à accommoder son modèle,

sous le rapport des détails d'architecture, au goût des formules conventionnelles qu'on affectionnait alors dans les ateliers français, et spécialement parisiens.

Dans la décoration du manuscrit de Chantilly, il y a un autre élément qui peut aussi, à première vue, rappeler l'Italie. Ce sont les rinceaux en forme de feuilles d'acanthe, profondément découpés, et peints à l'effet par des dégradations de tons de manière à donner l'illusion d'un certain relief, qui sont employés pour accompagner les lettrines historiées, ou les figurines jetées autour des tableaux. Au quatorzième siècle, et dans les premières années du quinzième, les enlumineurs français ignoraient ce genre de rinceaux. Ils employaient, pour accompagner leurs grotesques, des rinceaux plus maigres, sans illusion de relief et terminés par des feuilles de houx en or. Nous avons donc à constater, dans notre volume, l'introduction d'un principe décoratif nouveau, destiné d'ailleurs à faire fortune en France et à y devenir de style, durant la suite du quinzième siècle. Or, ce principe, au quatorzième siècle, était constant dans les manuscrits italiens, surtout pour ceux qui sortaient des ateliers de Bologne, les livres « d'écriture boulonnoise », comme les appellent les inventaires du duc de Berry. On le retrouve également dans les manuscrits exécutés à la même époque à Avignon.

Ici le point de départ est évidemment l'Italie. Mais le Livre d'heures de Chantilly n'est pas le plus ancien exemple de l'emploi de ce genre de rinceaux dans un manuscrit fait en France. Nous en avons un cas antérieur dans le *Livre des merveilles du monde*, volume exécuté entre 1404 et 1413 (1). Si on compare les deux manuscrits, on constate que, par rapport avec ce qui avait été essayé avant eux, les enlumineurs de notre Livre d'heures du Musée Condé, en donnant plus de finesse et d'élégance à la feuille d'acanthe, s'éloignent déjà davantage des prototypes peints au sud des Alpes, qui sont toujours un peu empreints de lourdeur. D'autre part, si ce système de rinceaux en acanthes était à la mode en Italie, il nous apparaît aussi comme la caractéristique de toute une série de manuscrits bohémiens, la célèbre Bible de Wenceslas de la Bibliothèque impériale de Vienne, par exemple, ou cette autre Bible faite à Prague en 1402 que possède le Musée Plantin Moretus à Anvers. Il y aurait une étude à faire sur les rapports qui existent, pour l'époque du duc de Berry, au point de vue du choix des éléments décoratifs, entre les manuscrits italiens, les manuscrits bohémiens et certains manuscrits français, parmi lesquels les *Très riches Heures* de Chantilly (2). C'est l'Italie, nous l'avons dit, qui paraît bien être la patrie originaire des formules employées. Mais comment les formules sont-elles arrivées en France? Sont-elles venues directement? Ou, au contraire, ont-elles été introduites par l'intermédiaire des manuscrits d'origine bohémienne, pénétrant ainsi par l'Allemagne? Ce

(1) Ms. français 2810 de la Bibl. nat., pour les grandes miniatures frontispices du volume.

(2) Voir, à ce sujet : Max DVORAK, *Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt*, dans le *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses,* Vienne, 1901, t. XXII. — Cf. sur les manuscrits bohémiens, dans la même collection, t. XIV, 1893, p. 214, le mémoire richement illustré de M. J. DE SCHLOSSER, *Die Bilderhandschriften Königs Wenzel I.*

n'est pas le lieu de traiter ici la question, qui demanderait de grands développements. Mais ce qu'il faut retenir, c'est que le motif des rinceaux dérivant de la feuille d'acanthe n'a pas forcément jailli uniquement sous les pinceaux maniés par des mains italiennes. Des artistes bohémiens ont employé ce motif en Bohême. Tout aussi bien des artistes français ou flamands ont pu l'employer en France ou en Flandre.

On voit donc, pour résumer toute cette longue discussion, qu'il y a dans les miniatures de la première série du manuscrit de Chantilly des ressemblances indéniables avec des monuments de l'art italien.

Nous nous expliquons facilement dès lors que des critiques, familiarisés surtout par leurs études antérieures avec l'art de la Péninsule, aient été frappés de ces ressemblances et en aient pu conclure à l'intervention dans le travail d'artistes nés au sud des Alpes. Mais, en réalité, le caractère italien n'apparaît sur aucune page des *Très riches Heures* dans un état de pureté absolue. La miniature même qui a le plus d'attaches avec l'Italie, celle de la *Purification de la Vierge,* est fortement empreinte, soit pour les détails, soit pour le souci de l'élégance et la recherche de la clarté dans la composition, des traditions les plus en honneur au cœur de la France. En feuilletant toute la suite des peintures de la première série, le critique peut se sentir dérouté, se voyant sollicité pour ainsi dire simultanément par des impressions d'Italie, de Flandre, de la région rhénane, et surtout et avant tout de Paris et de la France royale. Il n'est pas jusqu'à la lointaine Bohême dont le parti pris de l'ornementation ne puisse amener à prononcer le nom. L'ensemble présente donc au plus haut degré un caractère susceptible d'être qualifié, pour employer l'expression créée par Courajod, de caractère international.

Pour bien faire comprendre comment ce caractère international peut exister, il faudrait étendre le champ des investigations et tracer tout un tableau de l'histoire de l'art en France sur les limites des quatorzième et quinzième siècles. Je me bornerai à quelques rapides indications.

* * *

L'étude des monuments subsistants, et surtout des manuscrits à miniatures, révèle qu'il s'était formé, vers le temps de saint Louis, en France, une admirable école de peinture qui a surtout fleuri à Paris sous la protection des rois de France et des princes de la maison royale. Au point de vue de l'industrie du livre enluminé, Paris acquit bien vite une supériorité que Dante a reconnue dans deux vers maintes fois cités. Cette école qu'on pourrait justement appeler l'école française, en prenant le terme dans le sens plus restreint d'école de l'Ile-de-France, et dont on peut suivre le développement à travers

toute une série d'admirables volumes, depuis le Psautier de saint Louis (1) et les livres illustrés dans le style de maître Honoré (2), le grand miniaturiste parisien le plus en vogue à la fin du treizième siècle, conserve encore des restes d'archaïsme, tels, par exemple, que l'ignorance de la perspective; mais elle a pour elle une exquise pureté des formes, la recherche des attitudes simples et vraies, la parfaite clarté des ordonnances, la vérité des mouvements. Le souci de l'élégance y apparaît constant. Les corps sont allongés. Les femmes ont la taille haute et cambrée, leur sveltesse étant accusée par le raccourcissement du buste et l'allongement de la partie inférieure du corps, qu'enveloppent d'amples robes. Cette grande école parisienne se continue, toujours aussi brillante, au quatorzième siècle, après l'avènement de la maison de Valois, avec les Jean Pucelle, les Anciau de Cens, les Maci ou Maciot, les Jean de Montmartre, les Jean le Noir, les Perrin Remiet.

Mais des artistes venus d'autres régions affluent alors auprès de la cour de France et viennent apporter de nouveaux éléments de vitalité à l'activité de l'école. Qu'il me soit permis de citer à ce propos ce que j'écrivais il y a près de dix ans : « Il existe dans les archives du Pas-de-Calais un document significatif. C'est une pièce de compte de l'année 1328 qui nous montre un peintre « Jehan de Gant », un *Flamand* par conséquent, « demourant à *Paris* », qui vend à la comtesse d'Artois des tableaux « à ymaiges de « l'ovraige de Rome », c'est-à-dire *italiens* ou de style italien. Cette triple indication résume à merveille la situation qui doit s'accentuer surtout un peu plus tard, dans la seconde moitié du quatorzième siècle et les premières années du quinzième. Paris est alors le grand foyer d'activité pour les arts; c'est là que viennent travailler et se faire connaître les maîtres, que souvent ensuite les princes du sang entraînent dans leurs domaines respectifs. Mais, parmi ces maîtres, la plupart sont originaires des contrées du Nord, de la Flandre et des régions voisines comme le Hainaut et le Limbourg. Enfin ces maîtres du Nord, qui exercent leurs talents à Paris ou dans le centre de la France, sont préoccupés de l'art italien; ils le connaissent; ils s'en inspirent... De là, dans les œuvres exécutées alors en France, le mélange d'une double influence, flamande d'une part, italienne de l'autre (3). »

En ce qui concerne l'influence italienne, nous avons déjà parlé de ces peintres de Rome, les deux Bizuti ou Rizzuti et Nicolas de'Marzi, que Philippe le Bel et son fils Philippe le Long employèrent en France. Quelques années plus tôt, en 1298, au moment où Giotto va révolutionner l'art au sud des Alpes, nous voyons le même roi Philippe le Bel envoyer à Rome, aux dépens du Trésor royal, son peintre Étienne d'Auxerre. Probablement avons-nous là déjà comme une première et lointaine manifestation de ce sentiment

(1) Voir la reproduction intégrale du *Psautier de saint Louis* dans le volume publié sous ce titre par mon savant ami M. H. Omont.

(2) L'exemple le plus authentique du style de cet enlumineur se trouve fourni par les miniatures d'un *Décret de Gratien*, ms. n° 558 de la Bibliothèque municipale de Tours. Nous savons que ce volume a été vendu par maître Honoré en 1288.

(3) *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, t. I, p. 183-184.

d'attirance vers l'Italie qui devait, au cours des siècles, amener l'institution de l'Académie de France à Rome, encore aujourd'hui florissante à la Villa Médicis. Ce qui est certain, en tout cas, c'est que, à une époque encore un peu plus reculée, c'est un Français, Charles d'Anjou, frère de saint Louis, que les écrivains de la Péninsule ont à nommer comme le premier prince qui ait donné une marque éclatante d'intérêt à l'école de peinture italienne, en venant solennellement rendre visite à Florence, dans son atelier, à Cimabue, le prédécesseur de Giotto. Tous ces agissements réunis devaient porter leurs fruits. Il nous paraît indéniable que l'Italie a eu sa part, et sa part importante, dans l'évolution de l'art de la peinture en France au quatorzième siècle. Nous reviendrons au chapitre suivant sur toute une série de causes qui ont pu contribuer à accroître l'intensité de cette influence italienne précisément vers l'époque où furent commencées les miniatures de la première série des *Très riches Heures*.

Quant à l'autre influence, j'employais pour la caractériser, il y a dix ans, l'expression d'influence flamande. Mais, sur le mot *flamand,* il faut s'entendre.

On applique généralement la désignation d'école flamande à tout le groupe des artistes issus des régions situées au nord de la France actuelle. Dans le courant du quinzième siècle, ces différentes régions se sont réunies sous la domination de la Maison de Bourgogne, avec le duc Philippe le Bon, en même temps que pour certaines d'entre elles, le comté de Flandre notamment, les liens séculaires qui les rattachaient à la France royale, et qui devaient finir par se rompre complètement au seizième siècle, se relâchaient de plus en plus. On conçoit que la Flandre, qui était la partie la plus riche, la plus active, ait fini par imposer son nom, pour la postérité, à tout le pays d'alentour. Le terme générique d'école flamande peut donc se comprendre à dater de Philippe le Bon de Bourgogne. Mais, à l'époque du duc de Berry, les choses n'en étaient pas à ce point. L'idée de patrie, telle que nous l'entendons aujourd'hui, était alors assez mal définie. En revanche, il y avait une nature de lien politique dont la force se maintenait encore : c'était le principe de la suzeraineté. Or, le comté de Flandre, dans sa stricte expression géographique, était sous la suzeraineté du roi de France, et faisait par suite partie du royaume, au même titre, par exemple, que le duché de Bourgogne. Sans doute il pouvait y avoir chez les Flamands des velléités de se rendre indépendants de la couronne. On les avait vus sous Philippe le Bel à l'époque de la bataille de Courtrai, sous Philippe de Valois au temps des Artevelde, plus récemment encore quand Charles VI dut les battre à Roosebeke, s'insurger contre l'autorité royale. Cependant le lien féodal avait encore pour eux tant de prestige que Jacques d'Artevelde, au moment de sa toute-puissance, n'avait pu entraîner ses compatriotes à vouloir briser ce lien, et qu'il avait même payé de sa vie ses tentatives dans ce sens. Pour le comté d'Artois, le cas était, au point de vue de la suzeraineté, exactement identique à celui du comté de Flandre. Ce n'était même pas seulement la suzeraineté, c'était la domination immédiate du roi de France qui existait

pour des villes que nous sommes accoutumés maintenant à considérer comme flamandes, tandis qu'elles étaient alors absolument en dehors du comté de Flandre. Tournai, par exemple, était gouverné par les rois de France aussi directement que Paris même. Un artiste né dans la Flandre, dans l'Artois, ou bien plus encore à Tournai, quand il venait travailler à Paris ne changeait pas de pays; il ne changeait que de province. Au contraire, pour le même artiste, s'en aller à Bruxelles ou à Liège, c'était politiquement parlant, au temps où a vécu le duc de Berry, quitter la France pour passer à l'étranger. Le Hainaut, le Cambrésis, eux aussi tout à fait séparés alors de la Flandre au point de vue du gouvernement, étaient à cheval sur la frontière entre la France et l'Empire. Mais à bien des égards, notamment par leur langage, ils étaient entraînés plutôt dans l'orbite de la France que du côté de l'Allemagne. Froissart, l'immortel chroniqueur, est originaire du Hainaut, né à Valenciennes, et dans le cours de sa vie pourvu de la cure de Lestine-en-Hainaut. Qui s'aviserait cependant de dénier à la France le droit de compter Froissart parmi ses gloires? Pour le temps que je précise à nouveau, celui dans lequel nous maintiennent les miniatures de la première série des *Très riches Heures,* il faut se garder soigneusement de raisonner ou de parler comme s'il s'agissait d'une période plus avancée, telle que les deux derniers tiers du quinzième siècle. Un érudit comme Mgr Dehaisnes ne s'y est pas trompé. Consacrant un important ouvrage à l'histoire de l'art dans les régions que nous venons d'énumérer jusque vers l'année 1400, il n'a eu garde d'inscrire sur son titre les mots d'art flamand, ce qui eût suggéré l'idée d'un groupement qui n'était pas fait encore; il s'est contenté de dire, comme plus conforme à la réalité : art *dans* la Flandre, l'Artois et le Hainaut (1). Si l'on voulait trouver un terme d'ensemble pour désigner le groupe du comté de Flandre, de l'Artois et du Tournaisis, celui qui conviendrait, comme étant d'accord avec les limites de la suzeraineté, ou même dans certains cas de la souveraineté immédiate de la couronne de France, serait celui de France du Nord. N'est-ce pas d'ailleurs la qualification de « Français » que les Italiens du milieu du quinzième siècle, tels qu'un Bartolommeo Facio, appliquaient encore à Jean van Eyck et à Rogier van der Weyden, lorsqu'ils les appelaient « Johannes Gallicus » et « Rogerius Gallicus »? Mais à côté des pays qui ont formé le noyau des États de la Maison de Bourgogne au nord, à côté des comtés de Flandre et d'Artois, il y a d'autres territoires qui ont fini par se grouper également autour de ce noyau, dans le cours du quinzième siècle, les duchés de Brabant, de Limbourg et de Gueldre, le comté de Hollande, qui furent toujours séparés politiquement du royaume des Capétiens. Le comté de Hainaut lui aussi pourrait être rangé dans cette catégorie si l'on voulait, par scrupule historique, le considérer comme terre d'Empire. La compréhension des faits de l'histoire de l'art, pour la période qui nous

(1) Mgr DEHAISNES, *Histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le quinzième siècle,* Lille, 1886, in-4°, avec deux volumes de complément de même format, intitulés : *Documents et extraits divers concernant l'histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut.*

occupe, exige enfin qu'on n'isole pas de çe qui a formé les États de Bourgogne l'évêché de Liège, le duché de Juliers, certains pays du Bas-Rhin du côté de Cologne, et même l'Alsace. Ces contrées étaient situées tout le long de la rive gauche du Rhin, formant comme une zone intermédiaire entre la France royale et l'Allemagne impériale. Elles correspondent assez bien à une partie de l'ancien royaume de Lotharingie créé au temps du démembrement de la monarchie carolingienne. Je propose donc, pour simplifier, d'employer le terme de « Lotharingie » pour désigner l'ensemble de tout ce pays situé entre l'Escaut ou les Vosges et la rive gauche du Rhin, et d'appeler « art lotharingien » l'art qui y a fleuri.

Ces provinces de la France du Nord et de la Lotharingie ont eu le privilège, au quatorzième siècle, comme plus tard au quinzième, de donner naissance à toute une floraison d'hommes particulièrement doués pour les arts. Ceux-ci trouvaient à s'occuper dans leurs pays mêmes, où la richesse était très développée. Mais jusqu'à la période terrible de guerres civiles et étrangères, de massacres, de pillages, d'épidémies et de famines qui a préparé et suivi, pour le royaume de Charles VI, le désastre d'Azincourt en 1415, dès qu'un artiste né dans ces régions s'étendant jusqu'au Rhin se trouvait doué d'un talent véritablement supérieur, la cour des rois et des princes de la Maison de Valois exerçait sur lui une attraction irrésistible. Plus on scrute les textes, plus on étudie les monuments, et plus on arrive à se convaincre que, au temps, je le répète toujours, du duc de Berry, c'est la France royale, ce sont les chefs-lieux des duchés et comtés français, Dijon, Bourges, Poitiers, Angers, c'est enfin et principalement la capitale, Paris, qui pour les peintres originaires du Nord constituent le véritable centre d'action, le terrain commun où les maîtres se rencontrent, où ils ont l'occasion de s'associer pour des collaborations fécondes, où ils peuvent s'influencer les uns les autres par la connaissance réciproque de leurs œuvres (1). « C'est surtout à Paris, explique Mgr Dehaisnes, que les artistes du nord de la France allaient établir leur résidence. Durant la seconde moitié du quatorzième siècle, nous trouvons à Paris plusieurs célèbres artistes originaires des Pays-Bas : le peintre Jean de Beaumetz, qui, après avoir résidé à Arras et en 1361 à Valenciennes,, était allé s'établir dans la capitale, d'où Philippe le Hardi le manda en Bourgogne; le Valenciennois André Beauneveu, à qui Charles V confia l'exécution de son tombeau...; Hennequin ou Jean de Bruges, le peintre du roi (2). » La réputation des artistes, qui viennent d'être énumérés, s'est peu à peu effacée avec le temps. Mais, à leur époque, ce furent des maîtres considérables. Jean de Bruges, par exemple, dont le vrai

(1) Les exemples à l'appui seraient nombreux à citer. Où le Hollandais Claus Sluter va-t-il pour étudier les œuvres du Valenciennois André Beauneveu? A Mehun-sur-Yèvre. Où le Brugeois Jacques Coene et l'Alsacien Hansslein, de Haguenau, se réunissent-ils pour collaborer? A Paris. Où éclate-t-il une querelle dramatique entre les peintres Jean de Hollande et Jacquemart de Hesdin? A Bourges. Nous trouvons à Paris et Melchior Broederlam et Jean Malouel avant qu'ils peignent les tableaux que nous possédons d'eux, etc.

(2) Mgr DEHAISNES, *Histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut,* p. 579 et 580.

nom, retrouvé par M. Bernard Prost, était Jean Bandol ou de Bondolf, est l'auteur de ce très remarquable portrait du roi Charles V, dans la Bible de Jean de Vaudetar, que nous avons eu occasion de mentionner précédemment à deux reprises. Bien d'autres noms encore seraient à ajouter à cette première liste dressée par Mgr Dehaisnes, même en s'en tenant uniquement aux peintres et enlumineurs, et sans parler des sculpteurs ou d'une autre catégorie d'artistes qui étaient alors fort en honneur et se rapprochaient des peintres, les brodeurs. Le peintre Evrard de Hainaut est à Paris en 1375; Melchior Broederlam, l'auteur des célèbres volets de retable du Musée de Dijon, y vient au moins une fois, en 1390; l'enlumineur Jacques Cone ou Coene a quitté Bruges, sa patrie, pour s'installer à Paris avant 1398. Citons encore l'enlumineur Ymbert Stanier, dont le nom a une physionomie flamande, et Jacquemart de Hesdin, l'émule d'André Beauneveu comme miniaturiste. Les pays qui constituent ce que nous appelons la Lotharingie prennent leur part dans ce mouvement d'exode. De la Lotharingie arrivent, soit à Paris, soit auprès du duc de Berry, soit à la cour alors toute française des ducs de Bourgogne, le peintre Jean de Hollande qui travaille à Bourges en 1398, le peintre Jean Malouel et ses neveux, dont nous parlerons longuement au chapitre suivant; probablement le peintre Jean de Hasselt, prédécesseur de Jean Malouel comme peintre en titre de la cour de Bourgogne, et sûrement le peintre Hermann de Cologne, qui travailla à Paris, à l'hôtel Saint-Pol, pour Isabeau de Bavière. L'Alsace, qui avait déjà fourni, avec Nicolas Wurmser de Strasbourg, un brillant artiste à la Bohême, et donné au duc de Berry un habile horloger, Jean de Wissembourg, envoie à Paris un miniaturiste, le petit Hans, ou Hansslein, de Haguenau, qui, sous le nom francisé de Haincelin, conquiert une place prépondérante parmi les enlumineurs employés par les princes de la Maison de France (1).

La raison de cette descente de tous ces artistes vers les résidences de la cour de France est facile à comprendre. Ils allaient où ils avaient le plus de chance de trouver des protecteurs et de recevoir des commandes. Paris devait les attirer fatalement. « Cette ville, dit Mgr Dehaisnes, était déjà au quatorzième siècle le centre du commerce des objets de luxe et d'art. Les comtes de Flandre, d'Artois et de Hainaut, qui y avaient des hôtels, ainsi que les ducs d'Anjou, de Berry et de Bourgogne, y séjournaient souvent et y prenaient part aux fêtes somptueuses et aux tournois donnés par les rois de France (2). » Nommons particulièrement, parmi les princes qui avaient des hôtels à Paris, ce comte Guillaume IV de Bavière-Hainaut-Hollande, qui fit peindre, au plus tard en 1417, quelques miniatures merveilleuses dans un autre livre d'heures ayant appartenu d'abord au duc de Berry (3). Ajoutons que, parmi ceux qui ont encore fréquenté la capitale de la

(1) Toutes ces indications sont empruntées à un travail que je prépare sur l'histoire de la peinture en France pendant le règne de Charles VI. — Voir aussi mon étude sur l'*Exposition des primitifs français*, Paris, 1904, in-4°. (Extrait de la *Revue de l'Art ancien et moderne*, t. XV.)

(2) Mgr DEHAISNES, *Histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut*, p. 579.

(3) Voir mon travail sur *Les Débuts des Van Eyck*, Paris, 1903. (Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. XXIX.)

France, figure également le frère de ce comte Guillaume IV, Jean, dit Sans Pitié, évêque de Liège, connu dans l'histoire de l'art pour avoir eu à son service Jean van Eyck. L'Allemagne propre était, elle aussi, représentée à Paris avec la reine Isabeau de Bavière, avec son frère le duc Louis, que le populaire appelait le duc « Isambart » à la barbe de fer. Les Parisiens virent encore passer dans leur ville des souverains allemands, les empereurs Charles IV, Wenceslas, Sigismond, ainsi que des rois de Bohême. On comprend combien l'exemple de tous ces princes, se pressant à Paris, put avoir d'influence sur les artistes qui étaient nés leurs sujets. La supériorité atteinte alors par la capitale de notre patrie dans toutes les branches de l'art, de la littérature ou des sciences a laissé longtemps un éblouissant souvenir que nous atteste, entre autres témoignages, une description enthousiaste et maintes fois citée de Guillebert de Metz (1).

La venue au cœur de la France de ces artistes du Nord et du Nord-Est eut les plus heureuses conséquences. L'art français si pur du temps de saint Louis menaçait de tomber dans la redite des formules banales, de tourner à l'afféterie par une recherche trop exclusive de l'élégance. Les nouveaux arrivés contribuèrent à le réveiller et à lui infuser, comme un sang généreux, les principes du naturalisme, inscrivant déjà « sur leur drapeau : IMITATION DE LA NATURE », pour employer l'expression que le marquis de Laborde applique aux Van Eyck. Peut-être a-t-on exagéré le rôle des artistes du Nord, dans le mouvement naturaliste qui a modifié l'art français au quatorzième siècle (2). Ce mouvement se serait probablement produit même sans leur participation, par la seule force des choses. Toutefois il est indéniable que les peintres et les sculpteurs issus de la Flandre, du Hainaut, de l'Artois, de la Hollande, des régions de la Meuse et du Rhin ont eu une très grande part dans l'action commune. Ainsi, ce sont eux qui ont peint dans notre pays les plus beaux portraits des rois Charles V et Charles VI et des princes français de leur famille qui soient parvenus jusqu'à nous, tels que le portrait de Charles V, signé de Jean de Bruges, dans la Bible de Jean de Vaudetar, ou celui du duc de Berry, jadis attribué à Beauneveu et que M. le comte Robert de Lasteyrie a rendu à Jacquemart de Hesdin, dans les Heures de Bruxelles.

Inversement, il y eut un mouvement réflexe. La France centrale exerça une bienfaisante action sur ces artistes qu'elle adoptait. Ceux-ci subirent à un très haut degré l'influence du grand foyer d'art créé par la cour des Valois; ils y gagnèrent un vernis de délicatesse, un sentiment de la mesure, que l'on ne trouve pas dans les œuvres purement locales. Les maîtres du nord de la France et de la Lotharingie, si l'on me permet la comparaison, ont apporté un métal précieux en lui-même; mais c'est à l'ombre des fleurs de lis de

(1) GUILLEBERT DE METZ, *Description de Paris sous Charles VI,* dans LE ROULX DE LINCY, *Paris et ses historiens aux quatorzième et quinzième siècles,* p. 232. — Cf. mon étude sur *Un grand enlumineur parisien au quinzième siècle,* Paris, 1892, in-8°, p. 13.

(2) Voir à ce propos la très neuve et remarquable étude de M. Raymond KŒCHLIN sur *La Sculpture belge et les influences françaises aux treizième et quatorzième siècles*, Paris, 1903, in-8° (extrait de la *Gazette des Beaux-Arts,* 3e période, t. XXX).

France, sous l'inspiration de protecteurs tels qu'un duc de Berry, que ce métal s'est affiné et qu'il a pris tout son éclat.

Les miniatures de la première série de Chantilly semblent elles-mêmes en être un exemple. Par les côtés naturalistes, elles paraissent avoir des attaches avec le groupe des artistes du Nord. Cependant le naturalisme y est toujours tempéré par ces qualités de distinction et de goût exquis qui étaient depuis saint Louis au moins l'apanage de l'art français. Étant donnée l'époque, il n'y avait qu'un milieu où ces mérites si fortement marqués dans les admirables pages des *Très riches Heures* pouvaient s'épanouir et fleurir avec tant de charme, et ce milieu c'était ce même milieu de la cour des Valois qui avait attiré les Jean de Bruges, les Beauneveu, les Jacquemart de Hesdin, les Jean Malouel, les Jacques Coene ; ce milieu qu'ont aussi traversé les Broederlam, et, parmi les sculpteurs, les Hennequin de Liège et les Claus Sluter. Et les détails aussi, dans nos images de la première série, sont français. « Ce sont nos types nationaux mêmes, écrivait Müntz à propos des peintures du Calendrier, que l'artiste s'est appliqué à reproduire (1). » Paris, Étampes, le Mont-Saint-Michel, Poitiers, Bourges, Mehun-sur-Yèvre, Riom, voilà les cadres des tableaux. Dans l'architecture, même quand il s'agit de formules, celles-ci d'ailleurs empruntées aux traditions des ateliers français, il est rare que quelque trait ne nous ramène sur les bords de la Seine, du Cher ou de la Vienne. Le caractère des compositions prend souvent une apparence internationale. L'italianisme y joue son rôle, avec l'orientalisme. Mais dans le fond, c'est toujours le sentiment français, les souvenirs de la « douce France » qui prédominent. Quelle que soit la contrée où sont nés les peintres, quelle que soit l'attention qu'ils ont apportée à des modèles fournis par d'autres pays ou d'autres époques, l'œuvre dans son ensemble est un monument de l'art français, essentiellement français, entendez de cette France de Charles VI, où le comté de Flandre relevait de la couronne des fleurs de lis ; où Tournai était gouverné par les successeurs de saint Louis ; où les gens de Bruges, Ypres, Gand et Arras venaient à Paris étudier à l'Université et plaider en appel au Parlement ; où Paris enfin était, pour les artistes du Nord, la véritable métropole qui consacrait définitivement leur talent.

(1) Eug. MÜNTZ, *La Renaissance en Italie et en France,* p. 454.

# CHAPITRE SIXIÈME

## LES AUTEURS DES MINIATURES DE LA PREMIÈRE SÉRIE. — POL ET SES FRÈRES.

Cet ensemble des miniatures de la première série, dont nous venons de discuter le caractère, est-il une œuvre de collaboration, ou au contraire une production d'un unique artiste ou tout au moins d'un unique atelier? La question est de celles qui doivent nous préoccuper à juste titre.

Au moyen âge il était fréquent que des enlumineurs fussent appelés simultanément à illustrer un même manuscrit. Nous savons, par exemple, par les documents d'archives, que, au temps du duc de Berry, le duc de Bourgogne, son frère, ayant voulu faire exécuter une très belle Bible terminée vers 1404, le travail fut confié à la fois à trois maîtres miniaturistes (1). Pour le duc de Berry lui-même nous rencontrons, dans ses inventaires, un Livre d'heures mentionné expressément comme contenant des miniatures de la main de Jacquemart de Hesdin, « et autres ouvriers de Monseigneur » (2).

Mais la collaboration pouvait s'exercer de diverses manières. Dans certains cas, les coopérateurs ont été évidemment des artistes tout à fait indépendants les uns des autres, imbus de traditions d'ateliers dissemblables. S'ils ont travaillé en même temps à une œuvre commune, ils l'ont fait sans s'influencer mutuellement, et en conservant chacun son individualité.

Beaucoup de manuscrits à peintures qui ont passé par les collections du duc de Berry apparaissent à première vue comme ayant dû être exécutés dans ces conditions, en ce qui concerne leur illustration. Nous pouvons citer les *Très belles Heures* (3), les *Grandes Heures,* et le *Pontifical* (4), plusieurs Bibles historiales (5), la compilation historique commençant à la Genèse, le *Livre des merveilles du monde,* les *Chroniques de Saint-Denis* (6),

(1) Voir mes *Manuscrits de luxe exécutés pour des princes et des grands seigneurs français,* dans la revue *Le Manuscrit,* 1895, t. II, p. 118.

(2) J. GUIFFREY, *Inventaires de Jean, duc de Berry,* t. I, p. 253, n° 961. — Cf. L. DELISLE, *Le Cabinet des manuscrits,* t. III, p. 179, n° 99.

(3) Fragment du début du manuscrit, appartenant à Mme la baronne Adolphe de Rothschild.

(4) Bibl. nat., ms. latins 919 et 8886.

(5) Bibl. nat., ms. français 159 et 20090; Bibl. de l'Arsenal, nos 5057 et 5058.

(6) Bibl. nat., ms. français 301, 2810, 2813.

le *Tite-Live* de Genève, le *Térence* de l'Arsenal (1), etc. Dans ces manuscrits on aperçoit très nettement, d'une page à l'autre, des divergences profondes de sentiment, l'emploi de types très différents, l'application de formules parfois presque opposées entre elles, en un mot des marques très tranchées de styles personnels variés. On peut même aussi constater presque toujours que les différences de mains coïncident avec les changements de cahiers, ce qui indique bien la distribution de l'ouvrage entre des collaborateurs travaillant chacun de son côté.

Est-ce là le cas pour notre première série des miniatures de Chantilly? Si on en aborde l'examen, après avoir pris soin préalablement de bien se familiariser avec le plus grand nombre possible de manuscrits à peintures de l'époque du duc de Berry, et après avoir vu combien les collaborations y sont généralement marquées par des variations très accentuées de style et de coloris, ce qui paraît à première vue très frappant, au contraire, dans les *Très riches Heures,* c'est que la première série des images y présente dans son ensemble un très grand aspect général d'unité. D'un bout à l'autre de la série, nous retrouvons des types analogues, aux formes élégantes et élancées, les mêmes visages d'hommes ou de femmes, le même arrangement des étoffes, la même expression du modelé, le même souci des détails avec la même manière de les rendre, et sous le rapport de la technique exactement les mêmes principes d'exécution, les mêmes particularités de facture et de coloration.

Il y a notamment, en ce qui concerne le coloris, l'emploi d'un mauve très doux et de ton très fin qui est tout à fait caractéristique. Or, cette nuance mauve avec sa tonalité particulière et, si j'ose m'exprimer ainsi, personnelle, n'apparaît pas seulement dans quelques miniatures, elle intervient dans toutes, ou peu s'en faut, d'un bout à l'autre de la série. Que ce ton si fin soit accompagné ici d'un rouge orangé, là, au contraire d'un vert doux ou d'un bleu clair, peu importe; il reste toujours une note constante et uniforme pour tout l'ensemble.

Toutes les images de notre première série sont donc étroitement liées entre elles, et nous sommes, par suite, autorisé à conclure qu'elles sortent d'un même atelier.

Mais un atelier unique d'enluminure pouvait, en France, au moyen âge, comprendre plusieurs individus. Les artistes, peintres ou miniaturistes, avaient souvent auprès d'eux, comme l'indiquent les documents, des élèves ou, suivant l'expression du temps, des « varlets », pour les aider dans leur tâche.

Dans notre manuscrit de Chantilly, si nous étudions de plus près les miniatures de la première série, après avoir constaté d'abord l'existence de caractères communs, nous finissons cependant, en passant d'une page à l'autre, par être frappé de certaines divergences dans la manière de disposer les sujets, de peindre les fonds, de placer les

(1) Bibl. de Genève, ms. français 77, et Bibl. de l'Arsenal, n° 664.

architectures. L'idée vient naturellement de tirer parti de ces remarques pour y chercher les éléments d'une classification. Il est évident, par exemple, qu'on pourrait détacher du reste, pour en former un premier groupe, les tableaux des *Mois* du Calendrier; que toutes les scènes de la *Passion* constituent une suite très homogène; que dans certaines miniatures, comme l'*Annonciation,* les types sont moins élégants, les dispositions moins heureuses. La part faite au paysage est aussi variable. Ici, comme dans la *Tentation du Christ*, le paysage occupe la majeure partie du tableau; là, au contraire, il n'a plus qu'une importance relative. Dans certains cas, il est supprimé et remplacé par un fond d'ornementation conventionnelle. M. Georges Hulin, qui a étudié lui aussi le manuscrit de Chantilly sous ce rapport, a donné récemment, alors que le présent volume était en cours d'exécution, un exemple des observations de détail très ingénieuses auxquelles un critique exercé arrive à trouver matière (1).

Il semblerait que l'on puisse, par là, parvenir à distinguer des mains diverses qui seraient, pour employer une désignation provisoire, la main d'un artiste A, d'un artiste B, d'un artiste C.

Dans les *Très riches Heures,* il est sensible qu'il y a de ces différences de mains pour une portion accessoire de ce qui a été exécuté, en fait de travail d'enluminure, dès le temps du duc de Berry. Il s'agit des lettrines historiées. Ces lettrines sont égayées de bustes de personnages, ou de petites figures disposées en manière de grotesques. Or les têtes ou les figurines introduites dans les lettrines, tantôt sont tout à fait semblables pour les types et l'exécution aux miniatures elles-mêmes (2); tantôt, au contraire, présentent avec ces miniatures des différences marquées de facture (3). Il apparaît ainsi d'une manière évidente que, pour cette catégorie, d'ailleurs secondaire, le travail a été partagé au moins entre deux exécutants.

Mais en ce qui concerne uniquement les miniatures proprement dites, abstraction faite de la partie décorative, la question est infiniment plus délicate.

Les miniatures, il est vrai, ont une valeur inégale. Quelques-unes sont plus belles, certaines moins bien réussies. Néanmoins, entre les deux pages qui peuvent paraître les plus distantes l'une de l'autre, l'écart n'est pas plus grand qu'entre telle œuvre créée par un artiste dans un bon jour, et telle œuvre du même artiste moins bien disposé.

(1) Georges HULIN, *Les Très riches Heures de Jean de France, duc de Berry,* dans le *Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Gand,* année 1903.

(2) En dehors des pages reproduites dans notre publication je citerai, comme exécutées par les mêmes mains que les miniatures, et particulièrement jolies, les figurines en grotesques des folios 43 (buste de femme), 161 (*id.*), 166 (vieillard), 168 (profil d'homme), 173, 194 (bustes d'hommes), 195 (charmant buste de jeune femme en robe verte).

(3) Comme lettrines historiées exécutées par d'autres mains que les miniatures dans le manuscrit de Chantilly, il faut citer celles qui se trouvent sur les folios 59, 60 à 65, 112, 119, 144, 147, 150, 153. — Dans plusieurs de ces lettrines, les grotesques rappellent beaucoup, par le caractère de l'exécution, certaines des figurines analogues qui se trouvent peintes dans les *Grandes Heures* du duc de Berry, ms. latin 919 de la Bibl. nat. (Pour ces figurines, voir le travail de M. le comte de Lasteyrie déjà cité p. 35, note 8.)

Restent les divergences que nous signalions et qui sont ou, du moins, qui paraissent être indéniables. Seulement, comment préciser les démarcations? Où s'arrêter dans les divisions? Quels sont les éléments qui mériteraient d'être pris en considération? En somme, nous n'avons rien de ferme pour nous guider et, quelle que soit l'ingéniosité déployée dans les systèmes proposés, ce sera toujours le pur arbitraire qui y dominera.

Il est certain d'ailleurs que, dans les habitudes de notre moyen âge français, les collaborations dans des œuvres de peinture pouvaient, ainsi que nous l'avons dit un peu plus haut, revêtir différentes formes. Elles ne s'exerçaient pas toujours de la manière que nous avons exposée. Parfois la participation à un travail commun s'effectuait dans une union tout à fait intime, non plus par la distribution des sujets à traiter entre divers exécutants, mais par la coopération de ces exécutants à un même tableau. Nous voyons par exemple telle miniature où une tête, et une tête seule, est l'œuvre d'un maître, tout le reste étant d'une autre main (1). Or, nous pouvons reconnaître encore aujourd'hui que la manière dont le travail a été conduit pour le manuscrit de Chantilly, au temps du duc de Berry, se serait prêtée à cette combinaison.

La brusque suspension de l'œuvre en cours par le fait de la mort du duc Jean en 1416 a laissé dans le volume des témoins extrêmement curieux à étudier. Ainsi, sur une des pages que nous reproduisons (planche XX), la petite miniature placée dans une des colonnes du texte a été entièrement achevée par les artistes du duc de Berry. Mais, dans le motif ornemental qui s'épanouit sur la marge de gauche, il n'y a encore à peu près que des premiers tons francs, servant de dessous pour le coloris, avec tout au plus quelques commencements partiels de modelé. Un vase avec des fleurs, dans la marge du bas, nous montre un degré du travail encore moins avancé, car ce n'est qu'une esquisse très légèrement dessinée. Enfin le texte appelait une lettre historiée au-dessous de cette miniature. De cette lettre historiée, rien ne remonte au temps du duc de Berry, ou du moins tout ce que nous y voyons aujourd'hui ne date que du moment où le manuscrit a été complété, vers la fin du quinzième siècle. Les peintures présentant un caractère que nous avons qualifié de mixte, c'est-à-dire qui n'ont été que commencées à la première époque pour être terminées seulement à la seconde, ne sont pas moins instructives à analyser, ou, si l'on veut, en quelque sorte à disséquer. En tenant compte de tous les divers indices, on retrouve très bien comment les enlumineurs du duc de Berry procédaient. Sur les feuillets préparés pour le livre, où le texte était déjà transcrit, ils commençaient par tracer aux endroits voulus, soit pour les miniatures, soit pour les lettrines historiées, une esquisse à l'encre. Sur cette esquisse, ils posaient une première teinte plate, donnant le ton local; puis l'œuvre était reprise dans ses détails, modelée par

(1) Je me bornerai à citer le portrait de Louis de Laval, seigneur de Châtillon, inséré dans des *Heures* à son usage (Bibl. nat., ms. latin 920, f° 51). La tête est une merveille, pleine de vie et digne du plus grand artiste, tandis que le corps et les accessoires sont d'une complète médiocrité.

des ombres et des lumières, avivée de touches d'or, enfin poussée jusqu'à sa dernière perfection. Pour les personnages, il semble que, la figure entière étant dessinée, on terminait les vêtements avant de peindre les têtes (1). De même, dans l'ensemble des tableaux, les arrière-fonds, et spécialement les architectures, étaient traités d'abord; et les premiers plans ne venaient qu'ensuite (2). Une pareille division du travail était éminemment propre à favoriser une collaboration du genre intime que nous indiquons. Rien ne s'opposerait à ce que plusieurs artistes aient mis successivement la main à la même image, l'un ayant dessiné l'esquisse générale, un autre ayant préparé la mise en couleurs et modelé les vêtements sans s'occuper des visages, et réciproquement, un autre ayant été chargé plus spécialement des fonds, etc.

Je sais qu'il faut se garder de faire trop facilement des rapprochements, surtout entre œuvres de dates différentes; mais je ne crois pas qu'il soit téméraire de supposer que nous sommes, dans le cas qui nous préoccupe, en présence de ce fait si fréquent dans l'histoire de l'art, d'un chef d'atelier, un Raphaël ou un Rubens par exemple, sans parler des peintres plus modernes, se faisant aider par des élèves. Prenons pour terme de comparaison la galerie de Médicis, de Rubens. On sait par les documents que c'est une œuvre de collaboration. Il est évident, si l'on voulait se livrer à un minutieux travail d'observation, que l'on arriverait à y découvrir bien des inégalités, que l'on pourrait s'efforcer d'y distinguer la main d'un artiste A, d'un artiste B, d'un artiste C; qu'ensuite on pourrait se demander si A ne serait pas Rubens lui-même, B et C Van Dyck ou Craeyer, etc. Mais, une fois cette dissection effectuée, à quelle conclusion arriverait-on? Malgré toutes ces traces évidentes de collaborations multiples, la galerie de Marie de Médicis ne continuerait-elle pas à rester un des titres de gloire de Rubens seul?

C'est, du moins à mon humble avis, un jugement du même genre qu'il convient de porter, en dernière analyse, sur l'ensemble des miniatures de la première série des *Très riches Heures*. Tout n'y a pas été exécuté par la même main; mais tout y est marqué cependant au sceau d'une même direction supérieure. C'est à un maître unique, à un chef d'atelier, qui s'est fait aider, et cela peut-être dans une assez large mesure, mais qui a tout inspiré lui-même, que doit revenir en fin de compte l'honneur de toute cette suite incomparable.

Or, cette conclusion se trouve être d'accord avec le texte des inventaires du duc de Berry, dont M. L. Delisle a si justement et si heureusement fait l'application au manuscrit de Chantilly.

Ce texte dit que les *Très riches Heures* étaient faites par « Pol et ses frères ». Pol, le seul qui soit nommé et mis en vedette, était évidemment le chef d'atelier. Quant à ses frères, nous verrons que d'autres documents spécifient qu'ils étaient au nombre de deux.

(1) Voir plus loin l'explication des planches XLII et XLIII.

(2) Voir également l'explication des planches X, XLII, XLIII et XLV.

Voilà donc, formé par trois artistes étroitement liés par des liens de famille, cet atelier unique, mais comptant plusieurs participants, dont l'examen critique de l'œuvre nous avait amené à soupçonner l'existence.

Qu'étaient-ce que ces trois frères qui nous ont laissé, dans le merveilleux volume recueilli par M. le duc d'Aumale, tant de preuves d'un talent hors ligne?

*
* *

Les mentions relatives aux artistes sont malheureusement d'une extrême rareté dans les documents d'archives autres que les pièces de comptes, et plus encore dans les ouvrages littéraires, au temps du duc de Berry, et même en France durant tout un siècle après lui. Pour qu'un artiste soit arrivé à fixer l'attention de ses contemporains, il faut qu'il ait été réellement hors pair, tel par exemple qu'un André Beauneveu, dont Froissart a daigné parler.

Pol et ses frères ont joui d'un privilège analogue, en ce sens que leur nom a paru digne d'être relevé dans les inventaires et tiré du commun « des autres ouvriers de Monseigneur ». Leur réputation leur faisait donner un rang à part parmi les miniaturistes parisiens. Dans sa très curieuse description de Paris, Guillebert de Metz, parlant des artistes en tout genre qui ont honoré la capitale au temps de Charles VI, cite « les trois frères enlumineurs » (1). Un écrivain postérieur à Guillebert de Metz, Jean Pèlerin, dit le Viateur, dont le traité *De artificiali perspectivâ* n'a paru qu'en 1505, mais qui était né dans la première moitié du quinzième siècle, avant 1445, nomme encore un certain « Paoul » parmi les artistes connus. Il serait très possible que ce soit là un dernier écho de la grande réputation du Pol mentionné dans l'inventaire mortuaire du duc de Berry (2).

Cet inventaire mortuaire emploie seulement le prénom de Pol. Mais dans d'autres documents ce même Pol réapparaît, cette fois avec le nom complet de Pol « de Limbourc » ou « de Limbourg (3) »; et ces pièces précisent que ses frères et collaborateurs étaient au nombre de deux, l'un nommé Jehannequin ou Hannequin, ce qui est le même nom sous la forme de la France du Nord, l'autre Hermant ou Hermand.

Aux étrennes de l'an 1411, Pol de Limbourg et ses deux frères sont déjà au service du

(1) Le Roulx de Lincy, *Paris et ses historiens aux quatorzième et quinzième siècles* (Collection de l'*Histoire générale de Paris*), p. 232.

(2) Voir de Champeaux et Gauchery, *op. cit.*, p. 135. Cf. A. de Montaiglon, *Notice historique et bibliographique sur Jean Pèlerin*, Paris, 1861, in-8°, p. 73.

(3) Les documents émanant de l'entourage du duc de Berry, inventaires et pièces de comptes, emploient indifféremment les deux formes Limbour*c* et Limbour*g*. Nous nous conformerons ici à l'usage suivi par nos prédécesseurs, MM. Léopold Delisle, Jules Guiffrey, de Champeaux, Gauchery, etc., en gardant l'orthographe Limbour*g*. Mais il faut dire que, si l'on dresse une petite statistique des pièces du temps dans lesquelles il est question de nos artistes, la forme Limbourc, avec un *c* final, est celle qui est la plus fréquemment adoptée.

duc de Berry. Le duc aimait à vivre dans la familiarité des artistes qu'il employait. En parlant plus haut du château de Mehun-sur-Yèvre, nous avons rappelé le passage de Froissart nous montrant le duc Jean, dans un séjour à Mehun, prenant plaisir à « deviser » avec maître André Beauneveu. Une pareille intimité semble avoir existé, dès cette date de 1411, entre les trois frères et leur illustre protecteur. Un inventaire constate, en effet, que, pour les étrennes de 1411, « Pol de Limbourc et ses deux frères » firent au duc une sorte de surprise facétieuse, en lui donnant « un livre contrefait, d'une pièce de bois blanc paincte en semblance d'un livre, où il n'a nulz feuillets ne riens escript (1) ». Ce n'est pas l'unique exemple d'un don fait par nos artistes au duc de Berry. Aux étrennes de l'année 1415, « Pol de Limbourg » donna au duc une petite salière d'agathe montée en or avec « un saphir et quatre perles (2) ». De son côté, le duc répondait par des largesses. Le 24 octobre et le 7 novembre 1413, il fait payer la première fois 6 écus « à Paul de Limbourg », la seconde fois 10 écus « au dit Paoul ». Un mandement du 9 novembre de la même année octroie 50 écus, valant 112 livres 16 sous tournois, « à Pol de Limbourc, varlet de chambre de Monseigneur, pour don à lui fait par mon dit seigneur pour considération des bons et aggreables services qui lui a faiz, fait chacun jour, et espere que face ou temps à venir, et pour soy vestir, ordonner et estre plus honnestement en son service, nonobstant autres dons à lui faiz par le dit seigneur (3) ».

Dans ce document, Pol de Limbourg est qualifié de valet de chambre du duc, titre qu'un autre texte, du 22 août 1415, nous prouve avoir été aussi conféré à ses deux frères. Ce titre de valet de chambre attesterait à lui seul le cas que le duc de Berry faisait de ses artistes. Être attaché d'une façon permanente à la maison d'un prince, en qualité de valet de chambre, constituait en effet une faveur très enviée; c'est, pour ne citer qu'un exemple, de ce même titre que le duc de Bourgogne Philippe le Bon devait honorer un artiste génial comme Jean van Eyck.

Les frères de Pol, Jehannequin ou Hannequin et Hermant, ne sont pas non plus oubliés. Aux étrennes de l'année 1414, le duc de Berry, distribuant des diamants à certains de ses familiers, parmi lesquels son secrétaire Jean Flamel et son peintre Michelet Saumon, en donna deux « à Hermant et Hannequin, frères » (4).

D'autres dons, octroyés par le duc de Berry, ne sont pas datés dans les textes qui les mentionnent. Le plus curieux, et le plus ancien (5), est le don fait « à Paul et à ses

(1) J. GUIFFREY, *Inventaires de Jean, duc de Berry,* t. I, p. 265, n° 994. — Cf. DE CHAMPEAUX et GAUCHERY, *Les Travaux d'art exécutés pour Jean de France, duc de Berry,* p. 136. — A la mort du duc de Berry, cet objet fut prisé 50 sous tournois.

(2) J. GUIFFREY, *Inventaires,* t. II, p. 323, n° 1211. — Cf. DE CHAMPEAUX et GAUCHERY, *l. c.* — A la mort du duc de Berry, cette salière d'agathe donnée par Pol de Limbourg fut prisée 30 livres tournois.

(3) Archives nationales, KK. 250, f° 25 v°. — Cf. DE CHAMPEAUX et GAUCHERY, *l. c.*

(4) Arch. nat. KK 250, f° 45; imprimé dans J. GUIFFREY, *Inventaires du duc de Berry,* t. II, p. 333.

(5) Ce don est constaté par une note écrite en marge d'un inventaire du duc de Berry. (Bibl. nat., ms. français 11496.) L'inventaire lui-même a été dressé de 1401 à 1403. Mais la note marginale qui vise le don fait « Paulo et duobus fratribus suis, illuminatoribus »

deux frères, enlumineurs », de neuf pièces d'or, prélevées sur un lot de « quarente sept pièces de monnoie d'or de diverses manières » que le duc de Berry possédait parmi ses joyaux (1). Nous avons vu, en étudiant les miniatures du manuscrit de Chantilly, que certaines figures y ont été copiées sur des médailles. N'est-il pas intéressant de constater ici la remise par le duc de Berry, aux auteurs des peintures en question, de pièces d'or qui sont inscrites dans les inventaires avec « les joiaulx » et qui par conséquent n'étaient pas des monnaies courantes, mais bien des objets de collection? Puis, nous voyons encore signalés, comme ayant été donnés à Pol, « Paulo de Limbourc », sans doute à dater de 1413 (2), trois riches anneaux d'or ornés l'un d'une émeraude, les deux autres chacun d'un diamant (3).

En suivant l'ordre chronologique nous arrivons à des lettres patentes du 22 août 1415, dont l'existence nous est révélée par une mention en marge d'un inventaire, lettres où il était expliqué qu'à cette date le duc de Berry se trouvait devoir à ses valets de chambre, « Paul de Limbourc et ses frères Hermand et Jehannequin (4), » la somme relativement très considérable de mille écus d'or. Le duc donnait un gage pour cette somme, en leur faisant remettre un rubis qu'il avait lui-même acheté trois mille écus d'or (5). D'où pouvait provenir cette grosse dette du duc envers ses enlumineurs? On a supposé, mais sans aucune preuve à fournir, qu'elle avait pour origine un prêt fait au duc Jean par les trois frères (6). Cette supposition ne paraît pas vraisemblable, car avec ce que nous savons de la situation généralement modeste des artistes à cette époque il serait tout à fait surprenant de voir certains d'entre eux en arriver à se faire les banquiers d'un prince du sang. Il est une autre hypothèse bien plus admissible, c'est que ces mille écus, qui équivalent, en livres tournois, à environ 2,240 livres, représentaient, en tout ou partie, des salaires dont le duc se trouvait redevable envers ses enlumineurs pour travaux exécutés par eux. Or, précisément au moment où il est question de cette dette, les *Très riches Heures* de Chantilly devaient être en plein cours d'exécution, puisqu'on n'était plus qu'à quelques mois de la mort du duc de Berry, que nous savons être venue arrêter le travail. Peut-être le prix de nos admirables miniatures entre-t-il pour une notable part dans cette créance des trois frères enlumineurs sur le duc de Berry. Nous savons, en effet, que, après le décès du duc de Berry en 1416, les cahiers des Heures que faisaient Pol et ses frères furent évalués dans l'inventaire mortuaire, malgré leur état d'inachèvement, à la somme

a été rajoutée après coup; et par conséquent elle pourrait être plus récente, peut-être de quelques années.

(1) J. GUIFFREY, *Inv. du duc de Berry,* t. II, p. 26, n° 122. — Cf. DE CHAMPEAUX et GAUCHERY, p. 136.

(2) Ces dons, accordés par divers mandements du duc de Berry, sont mentionnés par des notes rajoutées en marge sur un inventaire (Arch. nat., KK. 258) qui a été dressé en 1413. Ils doivent donc être postérieurs à l'époque de la rédaction dudit inventaire de 1413.

(3) J. GUIFFREY, *Inv. du duc de Berry,* t. I, p. 125, n° 415; p. 128, n° 421; p. 135, n° 457. — Cf. DE CHAMPEAUX et GAUCHERY, *l. c.*

(4) « Paulo de Limbourc et Hermando et Jehannequino, ipsius fratribus, et varletis camere dicti domini Ducis. »

(5) J. GUIFFREY, *Inv. du duc de Berry,* t. I, p. 102, n° 349.

(6) DE CHAMPEAUX et GAUCHERY, *op. cit.*, p. 137.

de 500 livres. Mais il faut ajouter, comme l'a très bien remarqué M. Guiffrey (1), que, dans cet inventaire, il y a une tendance marquée à tenir les estimations plutôt basses. En établissant la comparaison avec les comptes on constate que, dans bien des cas, les prisées de 1416 sont très inférieures aux prix de revient effectivement payés par le duc de Berry. Il est donc vraisemblable que, pour avoir la valeur du travail dépensé sur le Livre d'heures en cours d'exécution, l'évaluation à 500 livres doit être assez fortement majorée. Nous retrouverions ainsi déjà une notable proportion du total des 2,240 livres dues par le duc de Berry à ses enlumineurs moins d'un an avant sa mort.

Le dernier document qui s'applique, d'une manière absolument indiscutable, non pas aux trois frères, mais à Pol de Limbourg en particulier, est une lettre patente du roi Charles VII, en date du 1er février 1434 (1433, ancien style), jadis publiée par Huillard-Bréholles (2). Il résulte de cette pièce que Pol avait reçu du duc de Berry un hôtel sis à Bourges, après la mort de Christophe de la Mer, trésorier du duc, décédé en 1409; que, d'autre part, Pol s'était marié; puis, qu'il était mort sans laisser d'enfants « ne autre qui se soit monstré ni porté son héritier »; que sa veuve s'était ensuite remariée avec un certain André Le Roy, puis était morte elle-même; enfin qu'André Le Roy avait continué, malgré tout, à jouir de l'hôtel jadis donné à Pol par le duc de Berry. Le texte ajoute qu'André Le Roy « a longuement tenu et occupé le dict hostel ». Cette expression de *longuement* est malheureusement vague. Elle n'en indique pas moins que le remariage de la veuve de Pol de Limbourg avec André Le Roy, et à plus forte raison le décès de Pol, son premier mari, étaient déjà événements anciens au commencement de 1434. Ceci rapporterait donc la mort de Pol de Limbourg à une époque sensiblement antérieure et, en supposant que l'écart soit de quelque quinze ou seize ans par exemple, nous ferait remonter jusqu'aux temps encore voisins du moment où Pol était au service du duc de Berry.

Il faut aussi relever que la lettre du roi Charles VII mentionne que personne ne s'était présenté comme héritier de Pol. N'y avait-il pas cependant ses deux frères Hermant et Jehannequin? L'hypothèse a été émise que ceux-ci avaient pu se trouver éloignés, ou qu'ils avaient été exclus de la succession en leur qualité d'étrangers (3). Ne serait-il pas plus croyable que, s'ils n'ont pas fait acte d'héritiers, c'est qu'ils ne vivaient plus? Il semblerait donc que les trois frères aient disparu, tous trois, à une date ancienne par rapport à 1434. En tout cas, la chose est certaine pour Pol de Limbourg. Celui-ci, tout au moins, d'après les faits énoncés dans la lettre patente de Charles VII, n'a pas dû survivre de beaucoup au duc Jean de Berry.

L'étude des monuments qui nous sont parvenus de l'art à cette époque confirmerait cette conclusion tirée d'une pièce d'archives.

(1) *Inv. du duc de Berry,* t. I, p. XI.

(2) *Archives de l'art français,* t. VI, p. 216. Cf. *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements,* 1887, t. XI, p. 265 (communication de M. Paul Girard).

(3) De Champeaux et Gauchery, *op. cit.*, p. 141.

J'ai recherché avec passion, à travers l'Europe entière, des miniatures qui présentassent des points de contact tellement évidents avec les miniatures de la première série du manuscrit de Chantilly que l'on pût être autorisé à les regarder comme étant sorties du même atelier.

Pareille recherche avait déjà été tentée (1). Mais la critique manqua trop aux conclusions proposées jusqu'ici. On en est arrivé, en effet, par entraînement, à vouloir attacher un peu à tort et à travers le nom de Limbourg à une quantité d'œuvres qui n'ont rien à voir avec les auteurs de notre première série des miniatures du manuscrit de Chantilly. On a trop oublié que, à côté des trois frères, il y a eu en France et particulièrement à Paris, en même temps qu'eux, d'autres enlumineurs en vogue, comme par exemple Jacques Cone ou Coene et Hansslein ou Haincelin de Haguenau. En procédant avec une scrupuleuse rigueur, la plupart des volumes qui ont été signalés se trouvent devoir être éliminés. En réalité, il n'y a qu'un nombre relativement assez restreint de pages de manuscrits enluminés qui méritent d'être retenues, d'une manière indiscutable, au point de vue qui nous préoccupe.

En première ligne, pour l'importance de l'ensemble, il faut placer toutes les illustrations de cet autre Livre d'heures du duc de Berry, dont nous avons parlé au chapitre II, qui appartient aujourd'hui à M. le baron Edmond de Rothschild, après avoir passé par la famille d'Ailly. Ce livre d'heures est déjà inscrit, comme faisant partie de la bibliothèque du duc Jean, dans un inventaire de 1413. Viennent ensuite quelques miniatures, deux surtout très belles, peintes dans le fragment possédé par Mme la baronne Adolphe de Rothschild des *Très belles Heures* du duc de Berry, et un feuillet isolé, avec une image représentant le duc de Berry partant en voyage (2), qui paraît bien provenir des mêmes *Très belles Heures,* lesquelles ont été dépecées, après être sorties, au plus tard en 1413, des collections du duc Jean. Nous avons encore à citer : la miniature montrant également le duc de Berry se mettant en route, qui est placée à la fin des *Petites Heures* du duc, Ms. latin 18014 de la Bibliothèque nationale de Paris; quelques images, simples de composition, mais avec de charmantes figures de femmes, tout à fait analogues à celles de notre Calendrier de Chantilly, dans le *Térence* de l'Arsenal (3), volume que son propriétaire, le duc de Guyenne, neveu du duc de Berry, eut l'imprudence de prêter un jour à son oncle, et que le duc de Berry trouva si à son gré... qu'il le garda; enfin une enluminure renfermant un autre portrait du duc Jean qui ornait jadis le commencement

(1) De Champeaux et Gauchery, *op. cit.,* p. 149, et suiv., 203-204.

(2) Cette page, dont le sort actuel est ignoré, nous est connue par une reproduction qu'en avait préparée le comte de Bastard. — Voir, à ce sujet, Léopold Delisle, *Les Collections de Bastard d'Estang à la Bibliothèque nationale,* p. 229, nº 20, et *Les Livres d'heures du duc de Berry,* p. 25 du tirage à part.

(3) Ms. nº 664. — Quelques miniatures de ce *Térence* de l'Arsenal ont été publiées par le savant conservateur des manuscrits de la Bibliothèque de l'Arsenal, notre confrère et ami M. Henri Martin, en tête du tome Ier du *Bulletin de la Société de l'Histoire du théâtre,* année 1902.

de la charte de fondation de la Sainte-Chapelle de Bourges par le duc, datée du jour de Pâques 1405 (1).

Tous ces morceaux ont été peints pour le duc de Berry lui-même, ou du moins ont passé par ses mains. Les auteurs des miniatures de notre première série paraissent avoir collaboré encore à un Livre d'heures à l'usage de Paris que conserve la Bibliothèque Bodléienne d'Oxford (2), et à une Bible en images, du type que l'on appelait au quinzième siècle *Bible historiée*, qui constitue le ms. français 166 de la Bibliothèque nationale. Ce qu'ils ont exécuté dans ce dernier manuscrit présente, pour le dessin, une frappante analogie avec certaines pages du Livre d'heures du duc Jean appartenant à M. le baron Edmond de Rothschild (3). De cette ressemblance on peut conclure que la date d'exécution doit être voisine; et, s'il y a quelque différence d'âge, ce seraient plutôt les images de la Bible historiée qui seraient les plus anciennes, d'après certaines timidités de facture. Or, le Livre d'heures de M. le baron de Rothschild, que nous pouvons alléguer comme critérium, faisait, nous l'avons dit, déjà partie de la bibliothèque ducale en 1413. Quant au volume de la Bodléienne, il est daté de 1407. Enfin c'est toujours de la même époque que date un autre Livre d'heures, encore à M. le baron Edmond de Rothschild, que nous aurons à citer dans l'explication de nos planches (4).

Ainsi donc, jusqu'ici, nous n'avons pu rencontrer aucune œuvre, sortie indiscutablement d'un des mêmes pinceaux que notre première série des miniatures de Chantilly, qui soit authentiquement d'une date plus récente que la mort du duc de Berry en 1416. Ce serait un nouvel indice que le temps où Pol de Limbourg et ses frères ont cessé de travailler doit se rapprocher beaucoup de l'époque où leur puissant protecteur a cessé de vivre.

L'acte relatif à la femme de Pol de Limbourg, qui nous a servi de point de départ pour toute la dissertation qui précède, contient une autre indication. Il y est dit que Pol était « natif du païs d'Allemaigne ». Nous verrons plus loin de quelle façon doit s'entendre cette mention de pays. En tout cas il en résulte que Pol a pu être qualifié par ses contemporains de « peintre allemand ». Or, toute une série de documents, des années 1408 et 1409, sont

(1) L'original de cette charte, qui était conservée aux Archives du Cher, a péri dans un incendie. Mais il en est resté un excellent fac-similé en couleur exécuté pour le comte de Bastard, dont nous avons déjà parlé, p. 35, note 7.

(2) Ms. Douce 144. Nous reparlerons plus loin de ce livre d'heures dans l'explication de nos planches XLII-XLIII. — Cf. le recueil de la *Palæographical Society*, 2e série, pl. 153, et l'ouvrage de MM. DE CHAMPEAUX et GAUCHERY, p. 148.

(3) Voir, sur cette Bible, mes *Manuscrits de luxe*, etc., dans *Le Manuscrit*, t. II, p. 117 (reproduction de miniatures du volume), 120-122, 129 (autre reproduction) et 130. — Cf. L. DELISLE, *Livres d'images destinés à l'instruction religieuse et aux exercices de piété des laïques*, p. 241 et suiv.; et DE CHAMPEAUX et GAUCHERY, *op. cit.*, p. 149. — Voir aussi, plus loin, l'explication de notre planche XVIII.

(4) Voir l'explication de notre planche XIX.

Peut-être faudrait-il encore ajouter à cette liste, comme ayant pu être peintes par un des maîtres qui ont travaillé aux *Très riches Heures* de Chantilly, la seconde et la troisième miniature du célèbre *Josèphe*, ms. français 247 de la Bibl. nat. de Paris, et aussi (avec plus de réserve toutefois) certaines images du *Pontifical* du duc de Berry (ms. latin 8886 de la Bibl. nat.). Mais dans ces deux cas il s'agirait de manuscrits qui ont encore appartenu au duc de Berry.

relatifs à l'enlèvement d'une jeune fille de Bourges, fille de Marie du Breuil, veuve de Gilles Le Mercier, que le duc de Berry voulait marier de force « à un peintre allemand qui besognoit pour lui » au château de Bicêtre. Ce peintre allemand ne serait-il pas Pol de Limbourg, ou l'un de ses frères? MM. de Champeaux et Gauchery ont été tentés de le croire (1). Mais nous en sommes réduit sur ce point à de pures hypothèses. Le duc de Berry, en effet, a eu à son service d'autres gens de métier que l'on a pu aussi qualifier de peintres allemands. Ainsi une des Bibles du duc de Berry renferme des miniatures d'un artiste qui nous a attesté lui-même qu'il était de langue allemande, par une inscription qu'il a mise sur une de ses peintures (2); et cet artiste « allemand » est bien distinct des auteurs de la première série dans les *Très riches Heures*.

*
* *

Après avoir passé en revue les documents émanant soit de la cour du duc de Berry, soit de la chancellerie du roi Charles VII, qui concernent d'une manière certaine Pol de Limbourg et ses frères, nous avons encore à mentionner d'autres textes contemporains qui, sans que la chose puisse être absolument démontrée, ont paru cependant jadis à plusieurs érudits, et aussi à moi-même, pouvoir concerner également nos artistes.

Il existe, dans les archives des ducs de Bourgogne, des documents qui nous parlent de deux miniaturistes employés par le duc Philippe le Hardi, de 1402 à 1404, à l'illustration d'une très belle Bible, et dont le talent était déjà à cette époque particulièrement prisé. Ces miniaturistes sont nommés Polequin et Jehannequin Maluel ou Manuel (3). Cette même forme de Maluel ou Manuel était souvent employée à la même époque, dans les actes, pour désigner un artiste très en vue alors, le peintre Jean ou Hennequin Malouel ou Malwel, qui, originaire du Nord et ayant sa famille en Gueldre, était venu travailler à Paris, puis avait été engagé en 1397 par le duc de Bourgogne, dont il était devenu peintre en titre d'office. Un autre document des mêmes archives raconte une aventure arrivée à deux frères également, « Jacquemin » ou « Gillequin et Hermant Meleuel », qui sont dits formellement être les neveux du susdit peintre Jean Malouel. Ces deux frères étaient natifs du pays de Gueldre et fils d'une très pauvre veuve. Ils avaient été envoyés,

(1) Pour plus amples détails, voir l'ouvrage de MM. de Champeaux et Gauchery, p. 139 et 202, en tenant compte que les auteurs ont confondu deux affaires d'enlèvement distinctes, l'enlèvement de la jeune fille de Bourges, qui date de 1408, et celui d'une jeune fille du logis de l'évêque du Puy, qui remonte à 1406. — Cf. *Journal de Nicolas de Baye*, p. 248, 253, 257, et Douet d'Arcq, *Pièces inédites relatives au règne de Charles VI*, t. I, p. 313. (Publications de la *Société de l'Histoire de France*.)

(2) Ms.français 159 de la Bibl. nat. Voir mes *Manuscrits de luxe*, etc., dans *Le Manuscrit*, t. II, p. 178.

(3) Voir, pour plus de détails, mes *Manuscrits de luxe*, etc., dans *Le Manuscrit*, t. II, p. 115 et suiv.

encore « jeunes enfants », en apprentissage à Paris chez un orfèvre, au plus tard en 1399, par les soins de leur oncle le peintre Jean Malouel (1).

Polequin n'est qu'une forme familière du nom de Pol, de même que Jehannequin (Hennequin, dans les pays du Nord) n'est qu'un diminutif de Jean (2). Nous retrouvons donc, dans ces pièces de source bourguignonne, portés par des gens de métier dont le nom de famille est semblable et dont deux sont sûrement des miniaturistes renommés, ces mêmes prénoms de Pol, Jehannequin et Hermant, qui était ceux des « trois frères enlumineurs » auteurs des miniatures de notre première série des *Très riches Heures* de Chantilly. De l'identité de prénoms, à laquelle vient s'ajouter l'identité de situation sociale, on se sent très tenté de conclure à l'identité de personnes. Le nom de famille de Pol et de ses frères serait Malouel ou Malwel; et tous trois seraient les neveux de Jean Malouel ou Malwel, peintre en titre des ducs de Bourgogne, se rattachant, par leur famille, à la Gueldre.

Dans les documents provenant du duc de Berry, Pol, il est vrai, n'est jamais appelé que Pol de Limbourc ou de Limbourg. Mais le fait qu'un artiste a perdu en quelque sorte son nom de famille, pour être plus connu sous le nom de l'endroit où il est né, est constant dans l'histoire de l'art. Le cas le plus illustre est celui de Raphaël Santi transformé en Raphaël d'Urbin; mais que d'autres on pourrait citer! Pour l'époque où a vécu le duc de Berry, nous voyons Jean de Bondolf devenu Jean de Bruges, Jean Granchier ou Grangier devenu Jean d'Orléans, etc. Par la même raison un artiste appartenant à une famille de la Gueldre a parfaitement pu être appelé Pol de Limbourg ou de Limbourc. Il y a, en effet, au nord de Sittard, dans la province actuelle du Limbourg hollandais, tout proche de Maeseyck dans le Limbourg belge, une localité portant aujourd'hui le nom de Limbricht, mais qui jadis s'appelait Lymborch ou Leombourg, et qui, jusqu'à la paix d'Utrecht en 1713, a fait partie du duché de Gueldre.

Le véritable nom de Pol de Limbourg serait donc Pol Malouel ou Malwel, et la raison de son surnom viendrait de ce qu'il était originaire de Lymborch en Gueldre.

Cela ne serait pas en opposition, ou plutôt même s'accorderait très bien avec cette indication que nous avons dit être fournie par une lettre patente du roi Charles VII, que Pol était « natif du païs d'Allemaigne ». Des exemples nous prouvent, en effet, que souvent alors, à la cour des princes de la Maison de France, on entendait par « pays d'Allemagne » certaines régions de ce que nous appelons ici la Lotharingie, situées le long du cours du bas Rhin et entre ce fleuve et la Meuse, telles que les duchés de Gueldre et de Limbourg, pays de langue germanique et qui ressortissaient à l'Empire. De ces exemples,

(1) Le document, tiré des Archives de la Côte-d'Or, a été publié par Mgr DEHAISNES, *Documents et extraits divers concernant l'histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut,* p. 790.

(2) On pourrait être tenté de chercher l'emploi de ces diminutifs des indications sur l'âge possible des gens. Mais il ne semble pas qu'il faille y attacher de l'importance. Ainsi le peintre Jean Malouel, dans les documents émanés de la cour de Bourgogne, est appelé indifféremment tantôt Jean et tantôt Hennequin.

nul ne saurait mieux être invoqué que celui du peintre Jean Malouel lui-même. La famille de Jean Malouel est de Gueldre et, d'un autre côté, un document d'archives, conservé à Dijon, dit expressément que Jean Malouel « étoit du pays d'Allemaigne (1) ».

La question de l'identification possible de Polequin et Jehannequin Malouel, enlumineurs au service du duc de Bourgogne au commencement du quinzième siècle, et du jeune Hermant Malouel, envoyé en apprentissage à Paris au plus tard en 1399, avec Pol de Limbourg et ses frères Jehannequin et Hermant, a été soulevée jadis par MM. Bernard Prost, de Champeaux et Gauchery. Moi-même, je l'ai discutée au cours d'une série d'articles publiés en 1894 dans la revue *Le Manuscrit.* J'ai penché alors nettement pour l'affirmative, en ce qui concernait cette identification (2).

Évidemment, pour être à même de présenter le fait comme chose tout à fait certaine, il manque la preuve décisive. On serait en droit d'exiger un document formel. Ou bien il faudrait retrouver d'une manière indiscutable cette Bible que Polequin et Jehannequin Malouel avaient peinte pour le duc Philippe le Hardi, et pouvoir s'assurer par la comparaison que la dite Bible contient bien des miniatures de la même main que les miniatures des *Très riches Heures* (3). Mais dès maintenant il y a des concordances véritablement frappantes entre tout ce que nous disent ces pièces authentiques de l'époque, comme entre ce que nous révèle la confrontation du manuscrit de Chantilly et des tableaux proprement dits contemporains. Nous avons déjà relevé que Pol et le peintre Jean Malouel sont désignés, l'un et l'autre, comme étant « du païs d'Allemaigne ». Nous avons signalé aussi dans notre précédent chapitre (p. 57) qu'une disposition iconographique importante et tout à fait rare se retrouve à la fois et dans la miniature des *Ténèbres* des *Très riches Heures,* et dans le panneau du *Martyre de saint Denis* du Musée du Louvre, lequel *Martyre de saint Denis* se trouve être précisément une œuvre de Jean Malouel. Au temps où Pol et ses frères travaillaient pour le duc de Berry, de 1411 à 1416, ils étaient trois. En 1402, les enlumineurs du nom de Malouel ne sont que deux, Polequin et Jehannequin. Il manque Hermant. Or, nous savons précisément, par un de nos documents, qu'Hermant Malouel, neveu du peintre Jean Malouel, était « jeune enfant » et en apprentissage en 1399. Il est donc naturel que, en 1402, il ne comptât pas encore comme artiste. Au contraire, en 1411, les conditions d'âge étaient différentes, et l'on conçoit que Hermant, ayant neuf ans de plus, ait été alors en état de collaborer avec ses frères aînés.

(1) Archives de la Côte-d'Or, B. 5968, f° XXXVIII, verso.

(2) *Manuscrits de luxe exécutés pour des princes et des grands seigneurs français,* dans *Le Manuscrit,* 1895, t. II, p. 115-122.

(3) Dans mes articles déjà cités du *Manuscrit,* j'ai étudié la question de savoir si la Bible à laquelle ont travaillé les frères Malouel ne serait pas, soit le ms. français 166, soit le ms. français 167 de la Bibl. nat. de Paris. Si jamais on parvenait à établir qu'il faut reconnaître cette Bible dans le ms. français 166, le problème de l'identification des frères Malouel avec Pol et son frère Jehannequin se trouverait tranché par l'affirmative. En effet, comme je l'ai dit plus haut, p. 85, le ms. français 166 doit être rangé parmi les volumes où l'on rencontre des miniatures sorties indiscutablement des mêmes mains que la partie primitive des illustrations du manuscrit de Chantilly.

Ainsi, tout se préciserait en ce qui concerne la biographie des auteurs de notre première série des miniatures de Chantilly. Nous verrions les frères nés en Gueldre, sortant d'une pauvre famille de Lymborch ou Leombourg, et arrivant à Paris à l'imitation de leur oncle Jean Malouel, peintre des ducs de Bourgogne. Pol et Jehannequin auraient été, dès le commencement de 1402, les enlumineurs renommés que le duc de Bourgogne Philippe le Hardi prenait à gages à cette époque. Quant au troisième frère, Hermant, très jeune encore quand il fut amené à Paris, avant 1400, ce n'est que plus tard, et après avoir essayé d'abord du métier d'orfèvre, qu'il serait à son tour devenu enlumineur, en s'associant à ses aînés. Les trois frères formant le groupe des trois artistes devenus célèbres à Paris, « les trois frères enlumineurs » de Guillebert de Metz, seraient alors passés au service du duc Jean de Berry, à qui ils étaient attachés dès le commencement de 1411. Ils auraient travaillé pour le duc de Berry jusqu'au moment de la mort de ce prince au mois de juin 1416, et Pol, tout au moins, aurait disparu à une époque très voisine de celle du décès de son protecteur.

La région que nous nous sommes trouvé amené à considérer comme la patrie de nos miniaturistes des *Très riches Heures,* cette région où passe la Meuse, où les duchés de Gueldre et de Limbourg se touchaient, où Lymborch de Gueldre voisinait avec Maeseyck de Limbourg, où il y avait aussi, un peu plus au sud ou à l'ouest, les capitales actuelles du Limbourg hollandais et du Limbourg belge, Maestricht et Hasselt, paraît d'ailleurs avoir été, sur les limites des quatorzième et quinzième siècles, une contrée particulièrement favorisée sous le rapport de l'éclosion d'un groupe de peintres de talent. Un texte bien connu d'un vieux trouvère allemand vante les peintres de Maestricht à l'égal de ceux de Cologne. Dans la seconde moitié du quatorzième siècle, le duc de Bourgogne avait pour peintre un artiste nommé Jean de Hasselt. Et surtout, c'est Maeseyck en Limbourg, ce Maeseyck situé tout proche, je le répète, de Lymborch ou Leombourg en Gueldre, qui a eu la gloire de donner naissance aux deux artistes de génie Hubert et Jean Van Eyck, dont les premiers travaux remontent à l'époque même où l'on exécutait pour le duc de Berry les miniatures de Chantilly.

C'est de leur origine locale, origine qui ferait d'eux des compatriotes des Van Eyck, que Pol de Limbourg et ses frères ont pu tenir ce qui dans leurs œuvres se rattacherait plutôt à des productions créées par des artistes de la Lotharingie ou des pays voisins situés au nord de la France. Mais les trois frères sont venus en France; c'est au cœur du royaume des fleurs de lis qu'ils ont exécuté leurs chefs-d'œuvre pour le duc de Berry; Guillebert de Metz les classe parmi les artistes parisiens; et l'influence du milieu apparaît décisive sur l'évolution de leur talent.

De ce dernier fait, on peut se rendre compte par la comparaison. Prenons par exemple les volets de retable de Melchior Broederlam, aujourd'hui au Musée de Dijon, dont nous avons eu déjà plusieurs fois occasion de parler.

Avant de les peindre, entre 1393 et 1398, Broederlam était venu à Paris; et dans son œuvre il a employé cette même architecture de convention qui était une formule commune des ateliers parisiens. Cependant il est resté toujours attaché à son pays natal de la Flandre, et c'est à Ypres que, revenu de Paris, il a peint les deux volets de Dijon. Or, comparez le saint Joseph de Broederlam avec le saint Joseph des miniatures de Chantilly. Chez Broederlam, c'est un gros paysan qui ne se fait pas faute de humer le piot, en emmenant la Sainte Famille en Égypte. Pour les artistes du duc de Berry, au contraire, c'est un personnage plein de dignité, à la barbe majestueuse, à l'ample costume oriental. D'un côté un naturalisme absolu, caractère plutôt flamand; de l'autre, la recherche du style et de l'élégance, caractère plutôt français.

Le manuscrit de Chantilly prêterait aussi à une comparaison des plus curieuses, et dont nous ne faisons qu'indiquer le sens, avec les œuvres des Van Eyck. Dans une de nos miniatures de Chantilly, celle de la *Flagellation* (planche LII), nous voyons employées, comme éléments décoratifs de l'architecture, deux statuettes nues d'homme et de femme qui ont une évidente analogie avec l'Adam et l'Ève des Van Eyck, sur les volets supérieurs du retable de Saint-Bavon, aujourd'hui au Musée de Bruxelles. Est-ce là une rencontre purement fortuite? Toujours est-il que les Van Eyck, partis de Maeseyck, étaient originaires de la même région dont Pol de Limbourg parait être sorti lui aussi. Mais, par suite de circonstances dues principalement à des causes politiques, au lieu de venir en France, comme Pol et ses frères, les Van Eyck ont été s'installer et travailler dans des villes du comté de Flandre, à Gand et à Bruges. Ils se sont ainsi imprégnés de l'esprit plus particulièrement flamand; et leurs œuvres ont pris un caractère plus profondément naturaliste, plus grave, et à certains égards, on peut le dire, plus triste que les créations si pimpantes, si animées de la gaieté et de l'esprit français des miniaturistes du duc de Berry. Comparez, par exemple, l'Ève du retable de l'*Agneau mystique* de Gand et celle du *Paradis terrestre* dans le manuscrit de Chantilly. Combien l'expression de l'Ève des Van Eyck est loin de cette gaminerie malicieuse que l'on a très justement signalée chez l'Ève des *Très riches Heures!* La Flandre, au terme strict de l'expression géographique, peut réclamer les Van Eyck, parce que ces grands artistes, bien qu'originaires d'une contrée différente, sont devenus flamands d'adoption. Pour la même raison la France revendiquera justement, quoiqu'ils ne soient pas nés sur son territoire, les peintres du manuscrit de Chantilly, Pol de Limbourg et ses deux frères.

***

Voilà donc expliqué, par la situation du pays d'origine de Pol de Limbourg, combinée avec le fait de l'établissement de cet artiste et de ses frères au cœur de la France, le

mélange de deux des caractères, le caractère français et le caractère dit flamand, mais plus exactement de la France du nord et lotharingien, dans les miniatures de la première série des *Très riches Heures*. Reste maintenant à chercher comment à ces deux caractères peut s'être mêlé une part, qui est en certains cas très considérable, d'influence italienne.

Avant tout, il y a une observation capitale à faire. Qu'il y ait des ressemblances entre plusieurs des pages de Chantilly et des œuvres d'art créées en Italie, la chose est certaine. Mais ces ressemblances peuvent avoir deux causes. Ou bien ce sont nos miniaturistes qui ont copié les Italiens, ou bien, au contraire, ce sont les Italiens qui ont été influencés par des modèles venus de France et des pays du Nord, modèles leur ayant apporté le rayonnement des principes qu'appliquaient les miniaturistes du duc de Berry. Pour ne pas être ici taxé d'audace, j'invoquerai l'opinion, très sincère évidemment, car elle émane d'un homme qui connaissait et aimait surtout l'art italien, du regretté Eugène Müntz : « On n'a pas assez tenu compte, à mon avis, a écrit ce savant, des infiltrations flamandes dans l'histoire des différentes écoles de la Péninsule. Ce n'est point un effet du hasard, assurément, si le portrait du pape Eugène IV, dû au pinceau de Jean Fouquet, suscita une si vive admiration..., si Gentile da Fabriano, Fra Angelico et l'école de Cologne ont sacrifié simultanément au plus suave mysticisme. Les idées et les principes voyageaient alors plus vite qu'on ne le croit : au siècle précédent, l'école florentine, par l'impulsion de Giotto, avait fondé des colonies jusqu'au fond de la Bohème, jusqu'en Angleterre; au quinzième siècle, l'Europe septentrionale prit sa revanche avec les peintres flamands (1). » Plus loin Müntz étudie « l'influence des Flamands sur les Italiens » en ce qui concerne le rendu de la figure humaine, et il ajoute : « Le paysage italien ne s'est pas moins ressenti de l'influence septentrionale. Pisanello a très certainement cherché ses inspirations de ce côté-ci des monts. Ses paysages, si nourris et si mouvementés, forment l'opposition la plus complète avec les paysages arides, rocailleux et sans verdure des peintres italiens du quatorzième siècle (2). » Courajod disait également du même Pisanello : « Sa participation aux doctrines ultramontaines, sa connaissance de l'art du Nord sont absolument indiscutables (3). » Quand on étudie sans parti-pris les œuvres, quand on interroge les documents du temps, bien des faits encore ignorés se laissent pressentir. Je citerai, comme témoignage curieux, un recueil de recettes de métier pour l'art de peindre, formé par un contemporain du duc de Berry, qui se nomme lui-même Johannes Alcherius ou Archerius. On a voulu faire de cet Alcherius un Français qui se serait appelé Jean Auchier (4). En réalité, comme le disent formellement les auteurs

(1) *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, 1889, t. I, p. 333-334.

(2) *Ibid.*, p. 337-338. — Cf. les divers ouvrages auxquels renvoie Müntz, *ibid.*, p. 322, note 1, « au sujet de l'influence exercée sur la peinture italienne du quinzième siècle par l'art flamand ».

(3) *Leçons professées à l'École du Louvre*, t. II, p. 271.

(4) De Champeaux et Gauchery, *op. cit.*, p. 122.

italiens (1) et comme semblent le confirmer les textes, ce devait être un Milanais du nom de Giovanni Alcherio. Seulement, quoique citoyen de Milan, il résidait si souvent à Paris que ses compatriotes avaient pris l'habitude de lui donner le surnom d'Alcherio le Français « Alcherio francese » (2). Ce qui est certain, en tout cas, c'est que cet Alcherius nous apparaît, de 1382 à 1411, comme faisant en quelque sorte la navette entre la France et l'Italie, partout se mettant en rapport avec les artistes, partout leur demandant des indications. Nous le voyons interroger à Paris des miniaturistes natifs de l'Ile-de-France, de Normandie ou de Flandre, puis il s'en va trouver des peintres italiens à Bologne et à Venise pour revenir ensuite par la Lombardie à Paris (3). On comprend combien de pareils agents pouvaient être utiles pour la communication, non seulement des procédés, mais aussi des tendances esthétiques. Il semble même que nous ayons la preuve matérielle de cette action. Alcherius cite comme peintre qu'il a trouvé en très grande réputation en Italie, quand il est revenu de France dans la Péninsule, un artiste que l'on appelle communément aujourd'hui Michelino da Besozzo. Il nous est resté de cet artiste, dans le trésor du Dôme de Milan, un panneau signé en toutes lettres : Michael de Besotio, avec la date 1418; et ce panneau nous présente un détail qui pourrait être pris pour un emprunt fait à une de nos miniatures de Chantilly (4).

Je dis un emprunt, parce que le panneau du trésor du Dôme de Milan, étant daté de 1418, n'a été peint qu'après les miniatures de Chantilly. Je pourrais employer la même expression, à plus forte raison encore, à propos d'une autre de nos miniatures, l'*Adoration des Mages* (planche XXXVIII) et des ressemblances évidentes de cette page avec la célèbre *Adoration des Mages* de Gentile da Fabriano, qui est à Florence, à la Galerie antique et moderne (jadis Musée de l'Académie des Beaux-Arts). S'il y a eu copie, c'est évidemment l'œuvre la plus ancienne qui doit être considérée comme étant ou représentant le prototype de l'autre. Or, la miniature de Chantilly ne peut être plus récente que le milieu de 1416, tandis que le tableau de Gentile da Fabriano date seulement de 1423. En mettant en évidence la conclusion à tirer de ce simple rapprochement chronologique, je ne me trouverai pas être beaucoup plus téméraire, cette fois encore, que ne l'était Müntz. Parlant de l'*Adoration des Mages* de Gentile da Fabriano, et à propos de sa date de 1423, il fait cette observation : « Le chef-d'œuvre des frères Van Eyck, l'*Adoration de l'Agneau mystique,* était alors à peine commencé, mais les modèles

(1) G. GIULINI, *Memorie spettanti alla storia... di Milano*, Milan, 1760, in-4°, tome II de la *Continuazione*, p. 455. — CICOGNARA, *Storia della scultura*, Venise, 1813, t. I, p. 224.

(2) « Alcherio (Giovanni), detto francese, dimorante a Parigi », telle est la manière dont ce personnage est désigné dans l'*Indice generale*, p. 5, de la grande publication des *Annali della fabbrica del Duomo di Milano*, Milan, 1877-1885, 9 vol. in-4°.

(3) Ms. latin 741 de la Bibl. nat. de Paris, fol. 89 et suiv. Texte publié par Mrs MERRIFIELD, *Original treatises on the arts of paintings,* Londres, 1849, 2 vol. in-8°, t. I, p. 3-13, 69, 91, 103, 105, 259 et 281. — Cf. Mgr DEHAISNES, *Documents... concernant l'histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut,* p. 823-825. — DE CHAMPEAUX et GAUCHERY, *op. cit.*, p. 123.

(4) Voir la description de notre planche XXXV.

flamands avaient pu pénétrer en Italie par une foule de canaux, notamment par les miniatures, et nous savons que telle de ces miniatures, par exemple la *Fenaison* ou les *Semailles* de l'admirable Livre d'heures du duc de Berry, conservé dans la bibliothèque de Chantilly, n'avait rien à envier au tableau le plus parfait (1). »

Dans ces problèmes si délicats du sens dans lequel ont pu se produire les courants d'un pays à l'autre, la question de la date certaine des œuvres d'art doit être le principal élément à faire intervenir dans le débat.

En appliquant ce principe de méthode, on doit reconnaître que, si les enlumineurs chargés par le duc de Berry d'illustrer le manuscrit de Chantilly appartiennent à un groupe d'artistes dont les œuvres ont pu influencer, plus ou moins directement, les productions de date postérieure, des peintres italiens, d'un Gentile da Fabriano, d'un Stefano da Zevio, ces enlumineurs ont aussi, inversement, pris parfois leurs inspirations dans des modèles que fournissait l'art florentin et florentino-siennois du quatorzième siècle. La *Purification*, la *Marche au Calvaire* (planches XXXIX et LIV), que nous avons déjà étudiées au chapitre V, en sont des exemples. Ces modèles, dont la source première paraît bien italienne, comment Pol de Limbourg et ses frères les ont-ils connus?

Une première hypothèse venant à l'esprit est celle d'un voyage en Italie de Pol et de ses frères, ou de l'un d'entre eux, faisant ce qu'avait fait, dès la fin du treizième siècle, le peintre du roi de France, Étienne d'Auxerre, faisant ce que fera, un peu avant le milieu du quinzième siècle, le Tourangeau Jean Fouquet. Les documents ont déjà fourni les noms d'un grand nombre de Français, de Flamands, de Colonais et d'Allemands qui ont ainsi passé au sud des Alpes (2). Les artistes du moyen âge se déplaçaient souvent beaucoup plus facilement qu'on n'est porté à le croire. Le célèbre album de l'architecte Villard de Honnecourt, qui atteste des voyages poussés jusqu'en Hongrie, en est une preuve entre cent. En particulier, les gens de métier qui s'occupaient soit de la peinture, soit de la calligraphie des manuscrits, n'hésitaient pas au besoin à s'en aller au loin, et cela pour cette même raison bien simple dont nous avons déjà parlé : la nécessité de trouver des amateurs à qui écouler les produits de leur travail, ou capables de leur donner des commandes qui les fissent vivre (3). Nous voyons, par exemple, partir de Paris, pour aller travailler à Milan, en 1399, avec le Parisien Jean Mignot qui paraît avoir été plutôt un

(1) *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, t. I, p. 338.

(2) Müntz a groupé un certain nombre d'indications de ce genre dans un article sur les *Artistes flamands et allemands en Italie pendant le quinzième siècle*, paru dans le journal *l'Art* (15 octobre 1885, p. 156-160) et dans sa *Renaissance au temps de Charles VIII* (p. 467-472). Mais il reste encore bien à dire à ce sujet.

(3) Les pérégrinations des enlumineurs et autres gens s'occupant de l'industrie et du commerce des livres, les exposaient même à des dangers, tels que celui d'être pris pour des espions ou des agents politiques d'ennemis du roi. C'est ce qui advint, par exemple, à un enlumineur nommé Eberhard d'Espingues, qui, d'origine colonaise, se trouva fort mal d'avoir poussé ses courses à la recherche de la clientèle jusqu'à Saint-Sever, en Gascogne, au temps du roi Louis XI. — Voir aussi, dans l'ouvrage de MM. de Champeaux et Gauchery, pour l'époque même du duc de Berry, l'histoire des mésaventures de Pierre de Vérone, impliqué dans un procès de suspicion d'espionnage au bénéfice de l'Angleterre contre la France. (*Op. cit.*, p. 126 et suiv.)

architecte, un peintre enlumineur d'origine brugeoise, mais établi à Paris, nommé Jacques Coene qui était accompagné de deux de ses élèves, et un autre enlumineur, celui-ci Normand, appelé par les Italiens « Johannes Campaniosus », peut-être en français : Jean Champagneux (1).

Il serait donc très possible que, parmi nos trois frères, il y en ait eu qui aient suivi le même exemple et soient, eux aussi, allés en Italie. Nous ne saurions, il est vrai, rien dire de précis à ce sujet, dans l'état actuel de nos connaissances. Mais combien tout ce qui touche à la vie de ces artistes nous est peu connu dans l'ensemble! D'ailleurs, au temps du duc de Berry, les circonstances politiques étaient faites pour favoriser les passages de France en Italie. Les princes du sang royal tournaient les yeux vers la Péninsule. Les ducs d'Anjou, frère et neveu du duc de Berry, essayaient de s'établir sur le trône de Naples. Un autre neveu du duc de Berry, le duc Louis d'Orléans, marié à une Italienne, Valentine de Milan, rêvait de quelque royaume chimérique au delà des Alpes (2). Le roi de France lui-même avait un pied en Italie, quand il occupait Gênes qui s'était donnée à lui en 1395 (3). On ne saurait oublier non plus un autre élément qui a dû exercer une grande influence sur l'activité des relations d'un côté à l'autre des Alpes. Ce sont toutes les allées et venues auxquelles donnèrent lieu, entre l'Italie et les pays situés au nord de ses frontières naturelles, les efforts tentés pour mettre fin à la déplorable querelle du grand Schisme d'Occident, et notamment la réunion du concile de Pise en 1409.

Toutefois, pour que Pol de Limbourg et ses frères aient été mis en contact avec des productions de l'art italien, il n'est nullement indispensable qu'ils aient été de leur personne en Italie. Au moment où ils travaillaient en France pour le duc de Berry, de nombreux objets d'art avaient en quelque sorte émigré d'Italie, leur pays d'origine, vers la France. Il s'en trouvait notamment chez le duc de Berry lui-même. C'étaient tout d'abord des manuscrits à peintures que les inventaires du duc Jean spécifient être « de lettre boulonnoise », c'est-à-dire traités à la manière des manuscrits de Bologne, et être « historiés d'ymaiges romains » ou « historiés et enluminés d'ouvraige romain » (4), c'est-à-dire illustrés dans le style italien. C'étaient ensuite des tableaux. Le duc de Berry, comme son frère le duc de Bourgogne, possédait des tableaux à plusieurs compartiments, des polyptiques qui reproduisaient des sujets se rapportant au Christ ou à la Vierge, ou des scènes de la Passion. Un érudit allemand, M. Paul Schubring, a très ingénieusement opéré, par le rapprochement de photographies prises sur des fragments dispersés aujourd'hui entre les

(1) G. GIULINI, *Memorie... di Milano*, tome II de la *Continuazione*, p. 455-460. *Annali della fabbrica del Duomo di Milano*, t. I, p. 194-196. — Cf. DE CHAMPEAUX et GAUCHERY, *op. cit.*, p. 112-123, et mes *Manuscrits de luxe*, etc., dans *Le Manuscrit*, t. II, p. 119.

(2) Cf. Paul DURRIEU, *Le Royaume d'Adria*, Paris, 1880, et *Les Gascons en Italie*, Auch, 1885.

(3) Cf. COURAJOD, *Leçons professées à l'École du Louvre*, t. II, p. 143.

(4) J. GUIFFREY, *Inventaires de Jean, duc de Berry*, t. I, p. 225, n° 855; p. 252, n° 958; p. 255, n° 965.

Musées du Louvre, d'Anvers et de Berlin, une restitution idéale d'un de ces tableaux à compartiments (1). Ce polyptique, formé de quatre morceaux, représentant des scènes de la Passion : Marche au Calvaire, Mort du Christ, Descente de croix et Mise au tombeau, est l'œuvre du Siennois Simone di Martino, dit Simone Memmi. Il y a toute apparence qu'il a été peint par le maître italien à Avignon, pendant le séjour de Simone Memmi dans la ville des papes. Le monument a dû ensuite être transporté en remontant la vallée du Rhône et de la Saône jusqu'en Bourgogne. C'est en Bourgogne, en effet, qu'ont été retrouvées celles de ses parties qui furent les plus anciennement connues. Or, qu'entrait-il dans ce polyptique de Simone Memmi, reconstitué sur le papier par M. Schubring? Précisément ces trois petits panneaux aujourd'hui au Louvre et au Musée d'Anvers, que nous avons signalés précédemment, dans notre chapitre V (2), comme présentant des rapports incontestables avec trois des pages de la suite de la Passion dans le manuscrit de Chantilly (3).

Si nous possédions encore aujourd'hui les tableaux à compartiments de ce genre que le duc de Berry avait dans sa collection, et qui sont mentionnés dans ses inventaires (4), peut-être trouverions-nous des indications très curieuses pour les sources de l'illustration de notre manuscrit. Dès maintenant les fragments du polyptique de Simone Memmi qui ont passé par la Bourgogne, avant d'arriver au Louvre et au Musée d'Anvers, montrent très bien comment les productions de ce genre ont pu transporter à travers la France des germes italiens.

En dehors des tableaux, l'art florentin, au quatorzième et au quinzième siècle, se manifestait aussi dans des broderies à personnages, qui reproduisaient des compositions analogues à celles des grandes peintures (5). Les inventaires nous montrent que le duc de Berry possédait précisément toute une nombreuse série de broderies de ce genre, spécifiées être « de l'ovrage de Florance (6) ».

Et les marqueteries de bois! et les bijoux ou pièces d'orfèvrerie (7) apportés par des

(1) Paul SCHUBRING, *Ein Passionsaltärchen des Simone Martini aus Avignon,* dans le *Jahrbuch der königlich Preussischen Kunstsammlungen*, Berlin, 1902, t. XXIII, p. 141.

(2) Voir plus haut, p. 56.

(3) Le sujet de la *Mise au tombeau* qui est peint sur le quatrième fragment (aujourd'hui au Musée de Berlin) du polyptique reconstitué par M. Schubring n'a été traité dans le manuscrit de Chantilly que par le miniaturiste de la seconde époque. La comparaison n'est donc possible que pour les trois premiers fragments du polyptique.

(4) J. GUIFFREY, *Inventaires de Jean, duc de Berry,* t. I, p. 23, n° 34; p. 26, n° 49; p. 27, n° 52; p. 32, n° 63; p. 39, n°s 75 et 76. — La dernière de ces mentions vise un polyptique *à quatre tableaux de la Passion,* par conséquent un monument tout à fait dans le genre de celui qu'a reconstitué M. Schubring : « Uns autres anciens tableaux de bois à pignon, faiz de paincture, de la Passion Nostre Seigneur, en IIII pièces fermans à couplez. » Ajoutons que ce tableau avait été donné au duc de Berry par une princesse que nous savons avoir été en Italie, au moins jusqu'à Venise, la reine de Chypre, Charlotte de Bourbon. (Cf. J. GUIFFREY, *op. cit.*, t. I, p. 39, note 2.)

(5) Les musées ou les collections particulières (voir le catalogue illustré de la *Vente Hochon,* Paris, 1903) montrent de ces broderies tout à fait empreintes du style des peintures des écoles florentine et siennoise.

(6) J. GUIFFREY, *Inventaires du duc de Berry,* dans l'inventaire de 1401-1403, t. II, p. 151 à 164, n°s 1258, 1262, 1269, 1273, 1277, 1282, 1292, 1295, 1298 à 1301, 1305, 1307, 1309 à 1313 et 1317.

(7) J'ai dit, au chapitre V, que sur un grand ouvrage

marchands ultramontains! et les sculptures sur ivoire ou sur os, spécialité des ateliers milanais, constituant parfois de véritables monuments, comme le fameux retable donné par le duc de Berry à l'église de Poissy (1)! Combien la liste serait longue s'il fallait citer tout ce qui, dans les immenses collections du duc Jean, représentait le style italien!

D'ailleurs, sans sortir des limites de notre France actuelle, Pol de Limbourg et ses frères n'auraient eu vraisemblablement qu'à suivre le duc de Berry dans ses déplacements, supposition que leur titre de valets de chambre rend très admissible, pour se trouver mis en présence de créations de l'art italien, et non plus seulement l'art italien des manuscrits enluminés, des petits tableaux aisément transportables, des broderies de Florence, mais l'art italien des grandes œuvres, des fresques magistrales. En effet, les inventaires mentionnent un cadeau qui fut offert au duc, au mois de juin 1411, « de par la ville d'Avignon », et M. Jules Guiffrey suppose, avec grande apparence de raison, que ce cadeau peut se rattacher à un voyage que le duc aurait fait à Avignon (2). Or, Avignon, nul ne l'ignore, était à cette époque, avec tout ce qui décorait son Palais des papes, sa cathédrale, ses chapelles, un vrai musée de peinture italienne. Vasari prétend que Giotto a été à Avignon. En tout cas, au moment des dernières années du duc de Berry, on pouvait admirer dans la ville des papes, encore dans toute leur splendeur, des œuvres capitales du grand peintre siennois Simone di Martino (Simone Memmi) et de plusieurs de ses compatriotes.

Bien plus, l'art de la peinture italienne était venu fleurir, au début du quatorzième siècle, dans une des capitales de l'apanage même du duc de Berry, dans une ville qui était évidemment familière aux miniaturistes du manuscrit de Chantilly, car ils en ont reproduit au moins un édifice avec une complète exactitude. C'est, en effet, à Poitiers, ce Poitiers dont le château apparaît sur une des pages du Calendrier des *Très riches Heures,* qu'avaient travaillé, et par conséquent qu'avaient dû laisser des preuves de leur talent, les peintres romains Bizuti ou Rizzuti et de' Marsi, jadis employés par Philippe le Bel et ses fils.

D'autres causes ont pu d'ailleurs influer sur les miniaturistes au service du duc de Berry pour les diriger vers l'imitation de l'art italien.

Il y a d'abord à tenir compte d'un fait d'ordre général que nous avons déjà relevé; il s'agit de cette influence que nous paraissent avoir incontestablement exercée sur l'ensemble de la peinture française durant le quatorzième siècle, les écoles siennoises et florentines, depuis Duccio, Cimabue et Giotto.

En passant ensuite aux faits particuliers, il convient de noter que, à l'époque où Pol

d'orfèvrerie italien, l'autel d'argent du Dôme de Florence, on retrouve la composition de cette *Présentation au Temple,* d'où dérive le tableau de la *Purification* de Chantilly.

(1) Ce retable, sur lequel le duc de Berry est représenté, appartient aujourd'hui au Musée du Louvre.

(2) J. Guiffrey, *Inventaires de Jean, duc de Berry,* t. I, p. 104, nº 355 et note 2.

était au service du duc Jean de Berry, ce prince avait, pour « gouverner » sa bibliothèque, un Italien, Pierre de Vérone, curieuse figure de courtier, plus ou moins suspect de cacher sous le trafic des livres des pratiques d'espionnage politique (1). Le duc Jean lui-même avait un faible pour ce qui venait d'Italie, sous quelque forme que ce fût. Dans le domaine de l'histoire littéraire, c'est lui qui, malgré la difficulté de trouver un écrivain qui entendît suffisamment l'italien, fit traduire dans notre langue le *Décaméron* de Boccace. Un document que nous possédons est relatif à l'engagement pour son compte, en Italie, d'un maître habile dans l'art de la marqueterie de bois (2). Renan dit même, en parlant des livres du duc de Berry, que : « les artistes de France ne suffisant pas à cet amateur curieux, quelques-uns de ses plus magnifiques exemplaires furent peints à Rome et à Bologne (3) ». Présentée sous cette forme, l'affirmation est peut-être excessive. Mais si le duc de Berry n'avait pas fait travailler effectivement dans les ateliers italiens, il est certain, comme le prouvent tous les exemples mentionnés plus haut, qu'il aimait les productions italiennes. Sans cesse, les comptes et les inventaires nous le montrent en relations avec des courtiers et des marchands italiens (4). Étant données ces dispositions, la tendance de Pol de Limbourg et de ses frères à introduire dans leurs œuvres une certaine dose d'italianisme devait plutôt flatter ses préférences.

Ainsi, même en laissant de côté l'hypothèse d'un voyage des enlumineurs du duc de Berry dans les régions au sud des Alpes, il est aisé de comprendre comment l'influence de l'art italien a pu s'infiltrer dans les peintures du manuscrit de Chantilly.

* * *

Il est non moins facile d'expliquer comment ces mêmes peintures présentent des marques d'une tendance accentuée vers la recherche de la couleur orientaliste. Le duc de Berry, tout en collectionnant des œuvres venues d'Italie, s'intéressait beaucoup aussi aux choses d'Orient. Ses inventaires en font foi. On le voit conserver, avec le plus grand soin, entre autres pièces de provenance lointaine, des objets parfois assez étranges que lui avaient rapportés de Constantinople ou des autres régions orientales le maréchal de Boucicaut et son compagnon le sire de Châteaumorant (5). Il y avait d'ailleurs longtemps que la communication s'était établie entre l'art occidental et les arts de l'Orient par

(1) Voir, sur ce personnage, l'ouvrage de MM. de Champeaux et Gauchery, p. 125 et suiv.

(2) A. de Champeaux, *Les Relations du duc Jean de Berry avec l'art italien*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2ᵉ période, t. XXXVIII, 1888, p. 409. — Cf. J. Guiffrey, *Inventaires de Jean, duc de Berry*, t. I, p. LXXXVIII.

(3) *Discours sur l'état des beaux-arts en France au quatorzième siècle*, dans l'*Histoire littéraire de la France*, t. XXIV, p. 660.

(4) Voir J. Guiffrey, *Inventaires de Jean, duc de Berry*, t. I, p. LIII, LIX et LXXI.

(5) J. Guiffrey, *op. cit.*, t. I, p. XLIV, CI, CXIII, CXV.

l'importation de nombreux objets mobiliers peints ou sculptés. « L'intérieur de la maison seigneuriale au moyen âge, dit Courajod, le *at home* du chevalier eut certainement une véritable couleur orientale qui dut influer dans une certaine mesure sur la direction de l'art tout entier. » Les étoffes ont joué un grand rôle à cet égard, en apportant comme modèles leurs principes décoratifs. « Cette indéniable transmission, professait encore Courajod, est facile à constater par l'existence de copies plus ou moins adroites, plus ou moins couvertes d'inscriptions coufiques et de formules graphiques arabes (1) ». Cette dernière observation peut être vérifiée sur nos miniatures mêmes de Chantilly qui montrent un emploi très développé d'étoffes de ce genre. Au commencement du quinzième siècle l'orientalisme paraît avoir repris en France une faveur plus particulière encore. Il n'est pas téméraire de penser qu'une des causes de ce mouvement doit avoir été la malheureuse croisade dirigée par le comte de Nevers, le futur duc de Bourgogne Jean sans Peur, et terminée par le désastre de Nicopolis. Longtemps, le comte de Nevers et ses compagnons, prisonniers de Bajazet, se virent forcément mis en contact avec la civilisation orientale. Nous avons cité, dans notre chapitre V, comme contenant de remarquables images de populations d'Orient et même de nègres, le manuscrit des *Merveilles du monde* qui se trouvait dans la bibliothèque du duc de Berry (2). Ce manuscrit, c'est précisément Jean sans Peur qui l'avait fait exécuter, et qui en fit plus tard cadeau à son oncle de Berry. Et quelle vision de l'Orient byzantin ne durent pas constituer pour les compatriotes et contemporains du duc de Berry les visites faites à Paris en 1399 et 1400 par les empereurs de Constantinople de la maison des Paléologues, Andronic IV et Manuel II! Les faits s'accumulent donc qui ôtent tout caractère surprenant à la prédilection si accentuée de Pol de Limbourg et de ses frères pour les types et les costumes d'Orient. Les animaux des pays exotiques même pouvaient être dessinés par eux sur nature. Le duc de Berry ne nourrissait-il pas, sans parler des ours favoris, toute une petite ménagerie comprenant un dromadaire et une autruche (3)?

Tout aussi bien peut-on comprendre encore ces cas, que nous avons signalés dans nos miniatures de la première série de Chantilly, d'inspirations prises sur des œuvres antiques, ou qui pouvaient passer alors pour empreintes de l'esprit antique. La France, au temps du duc de Berry, si elle connaissait mal l'antiquité, s'en préoccupait pourtant. Déjà le père du duc de Berry, le roi Jean le Bon, n'avait-il pas adopté pour sceau secret une copie d'une gemme antique, ainsi que l'a révélé M. Babelon, le savant conservateur du Cabinet des Médailles de la Bibliothèque nationale (4)? Le frère du duc, le roi Charles V, ne faisait-il pas traduire Aristote en français? Le duc Jean lui-même n'avait-il

(1) COURAJOD, *Leçons professées à l'École du Louvre,* t. I, p. 254.

(2) Aujourd'hui ms. français 2810 de la Bibl. nat. de Paris.

(3) J. GUIFFREY, *op. cit.,* t. I, p. CXXX. — Cf. DE CHAMPEAUX et GAUCHERY, *op. cit.,* p. 9.

(4) Ce sceau secret du roi Jean est en effet copié sur une intaille de Dioscoride. — BABELON, *Histoire de la gravure sur gemmes en France,* Paris, 1902, p. 103-104, et pl. VII, n° 12.

pas acheté pour ses collections ces médaillons d'or de Constantin et d'Héraclius qui ont servi de modèles à Pol de Limbourg et à ses frères (1) pour leurs figures d'un des rois mages et du soleil sur son char? Ne possédait-il pas aussi d'autres objets se rattachant à l'antiquité, sinon même de provenance antique, tels qu' « un grand denier d'or » portant « le visaige de Julius Cesar », un plat d'argent doré avec figure de Constantin et inscriptions en lettres grecques (peut-être un *missorium* antique); enfin des camées, l'un où il y avait « un petit ymaige nu sur un pilier, en manière d'un ydole, et trois autres ymaiges », l'autre « taillé en façon d'un homme nu (2) », camées qui pourraient bien avoir inspiré ces petites figurines nues, d'allures mythologiques, dont nous avons signalé la présence (3) sur plusieurs pages du manuscrit de Chantilly? N'y a-t-il pas eu aussi, dans le parti politique dont le duc de Berry était un des chefs, appartenant à la maison de son neveu le duc d'Orléans et vivant à Paris au temps où les « trois frères enlumineurs » y florissaient, un Jean de Montreuil, qui est déjà, pour les tendances intellectuelles, un véritable humaniste de la Renaissance, comme l'a si bien montré M. Antoine Thomas dans sa thèse latine de doctorat (4)?

On voit donc combien les conditions générales de milieu que Paris et la cour du duc de Berry offraient aux artistes, à l'aurore du quinzième siècle, expliquent merveilleusement toutes les particularités révélées par l'analyse dans les incomparables miniatures de la première série des *Très riches Heures* du Musée Condé.

*
* *

« Froissart est un monde », a dit Siméon Luce. On pourrait presque appliquer une expression semblable au manuscrit des *Très riches Heures* du duc de Berry. Si nous voulions traiter à fond tout ce qui touche à ce manuscrit et aux auteurs de ses miniatures de la première série, nous remplirions aisément encore un gros volume.

Et d'abord ne serait-il pas intéressant de rechercher si les admirables miniatures peintes dans le volume de Chantilly, au temps du duc Jean, n'ont pas exercé une influence sur le développement ultérieur de l'art de la peinture en France? Nous pourrions montrer, par exemple (5), un enlumineur qui a principalement travaillé pour des personnages de l'Anjou et de la Bretagne, s'inspirant des œuvres de Pol et de ses frères et

(1) Voir plus haut, p. 39.

(2) J. Guiffrey, *Inventaires de Jean, duc de Berry*, t. I, p. 70, n° 195; t. II, p. 182, n° 230; t. I, p. 143, n° 481.

(3) Voir plus haut, p. 39. Consulter aussi J. de Schlosser, *Die ältesten Medaillen und die Antike (ut suprà,* p. 38, note 8), p. 90-93.

(4) Antoine Thomas, *De Johannis de Monsterolio vita et operibus*. Paris, 1883, in-8°.

(5) Voir aussi, comme autre exemple analogue, ce qui est dit plus loin dans la description de notre planche LXIII, à propos d'une ressemblance avec une miniature du missel des évêques de Paris, de la Bibliothèque de l'Arsenal.

allant jusqu'à imiter, dans un des Livres d'heures qu'il a illustrés, la figure de l'un des rois mages du manuscrit de Chantilly (1). Cette influence même des œuvres de Pol de Limbourg n'aurait-elle pas fini par se répercuter plus ou moins directement jusque sur le talent de Jean Fouquet? Chez Fouquet, comme chez l'artiste favori du duc de Berry, nous voyons le principe d'introduire dans les paysages des représentations, aussi exactes que possible, des monuments français. N'existerait-il pas une sorte de filiation entre ces vues de Notre-Dame de Paris et du donjon de Vincennes que nous trouvons dans les miniatures de Chantilly, et les vues, tout à fait comprises dans le même esprit, de la même Notre-Dame de Paris et du même donjon de Vincennes que nous offrent certaines pages du *Livre d'heures d'Étienne Chevalier?* Resterait encore à développer l'enquête sur un problème véritablement énorme, dont les historiens de l'art ne peuvent désormais se désintéresser. Ce problème, que je n'ai fait qu'indiquer en passant, rentre dans un ordre de faits entrevu par Courajod (2) et Müntz (3) après avoir été pressenti déjà par le marquis de Laborde (4). Je veux parler des influences que des œuvres telles que nos miniatures de Chantilly, ou leur ressemblant de tous points par l'origine, le caractère et la date, ont pu exercer sur les artistes italiens, pour la période correspondant à la fin de la vie du duc de Berry et aux premières années qui ont suivi immédiatement sa mort en 1416, c'est-à-dire la période de Gentile da Fabriano, la période où débutent Pisanello, Fra Angelico et Masaccio. Un problème analogue se poserait à propos des peintures exécutées dans les régions rhénanes et spécialement à Cologne. Plusieurs textes ont été publiés qui nous montrent, à l'époque du duc de Berry, des artistes colonais venant prendre contact avec les grands foyers d'art de la France royale, Paris en première ligne, puis les chefs-lieux des apanages des princes du sang, tels que Dijon. Un de mes savants collègues du Musée du Louvre a constaté que « la jeune critique allemande tendrait même à faire venir de France, et en particulier de Bourgogne, une partie des éléments constitutifs de l'École de Cologne (5) ». Or, ce que la France voyait créer, à son cœur même, en fait d'œuvres peintes, au temps où l'École de Cologne attendait encore la venue de Stephan Lochner, nul monument ne permet mieux de l'apprécier que nos incomparables images des *Très riches Heures.*

On le voit, les faits à élucider se presseraient nombreux, les discussions singulièrement

(1) Bibl. nat. de Paris, ms. latin 9471, f° 99. — On trouvera des indications sur l'enlumineur en question dans mes *Notes sur quelques manuscrits précieux de la collection Hamilton*, Paris, 1889, p. 5 (extrait du *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France* pour 1889, p. 159). Aux manuscrits que j'indiquais alors comme contenant des œuvres de cet enlumineur, il faut ajouter un Livre d'heures de la Bibl. nationale de Paris, ms. latin 1156^A, qui a appartenu au roi René d'Anjou, et le Livre d'heures de la duchesse de Bretagne, Isabelle Stuart, dont il a été question plus haut, p. 51, et qui est conservé au Fitzwilliam Museum de Cambridge (n° 62 et planche XIII du catalogue dressé par M. M. R. James).

(2) *Leçons professées à l'École du Louvre,* t. II, *passim* (spécialement, p. 289-305 et 318 et suiv.).

(3) Voir plus haut, p. 91 et 92-93.

(4) *Les Ducs de Bourgogne*, t. I, introduction, p. XXVII.

(5) Paul LE PRIEUR, dans la *Revue de l'Art ancien et moderne*, t. I, p. 34, note 1, renvoyant à un travail publié en 1896 par M. Firmenich-Richartz.

attrayantes. Aborder toutes ces questions, bien qu'elles se rattachent toujours en somme aux miniatures de notre première série, ce serait toutefois donner trop d'extension au cadre de la présente publication. Nous nous arrêtons donc, pour passer aux miniatures de la seconde série, trop heureux si nous avons pu contribuer à compléter ce que révèle déjà l'aspect de nos planches, en faisant mieux comprendre l'extraordinaire intérêt qu'offre pour l'histoire de l'art le manuscrit donné à la France par M. le duc d'Aumale. Ce manuscrit, en ce qui concerne la partie la plus ancienne de ses illustrations, est capital, avant tout, au point de vue français. Mais il se trouve encore, par extension, d'une haute importance pour l'étude de l'évolution des tendances esthétiques dans des pays voisins du nôtre, dans les régions rhénanes, dans ces contrées du Nord qui se sont groupées à une certaine époque sous la domination de la Maison de Bourgogne, et jusqu'en Italie.

# CHAPITRE SEPTIÈME

## LES MINIATURES DE LA SECONDE SÉRIE. — JEAN COLOMBE.

Après avoir parlé des miniatures admirables peintes au temps du duc de Berry, c'est tomber de bien haut que de passer aux images ajoutées après coup dans le manuscrit de Chantilly. Par comparaison avec les autres, ces images, constituant ce que nous avons appelé notre seconde série, apparaissent comme singulièrement lourdes de touche, vulgaires de dessin, pénibles ou banales de composition. Le coloris en est sombre, bien loin de la merveilleuee transparence que Pol et ses frères donnaient à leurs peintures.

Toutefois il faudrait se garder d'aller trop loin et de tomber dans l'injustice en rabaissant à l'excès ce travail de complément. En somme, ce qui nuit surtout aux miniatures de la seconde série, c'est d'être, dans le manuscrit de Chantilly, mélangées aux pages peintes à l'époque primitive. Si on les rencontrait isolées de ces dernières, dans un volume différent, on leur accorderait certainement plus de considération. A la Bibliothèque royale de Munich, par exemple, un recueil d'images tout à fait semblables de style et d'exécution était exposé jadis sous vitrine, et est peut-être encore aujourd'hui montré comme un produit particulièrement beau de l'enluminure française (1).

Nous n'avons pas cru devoir reproduire dans notre publication, comme nous l'avons fait pour les œuvres de Pol et de ses frères, toutes les miniatures de la seconde série. Nous ne nous en sommes pas tenu cependant à donner seulement les pages où les deux époques se trouvent confondues, ce qui est le cas pour l'illustration du mois de novembre au Calendrier (planche XI), dont une partie, le tableau rectangulaire de *la Glandée,* appartient à la catégorie la plus récente, et pour les peintures que nous avons qualifiées de mixtes, c'est-à-dire les peintures commencées au temps du duc de Berry et laissées ensuite en suspens, qui n'ont été parachevées que longtemps après (planches IX, XLII et XLIII). Nous avons reproduit aussi cinq autres pages, dont deux peuvent encore avoir

(1) Bibl. royale de Munich, codex iconographicus 414, suite de peintures représentant les Sibylles et les prophètes. Sur ce ms., voir, à la p. 14, mes *Notes sur quelques manuscrits français conservés dans des bibliothèques d'Allemagne,* Paris, 1892, extrait du t. LIII (p. 115-143), de la *Bibliothèque de l'École des chartes.*

été tracées sur une esquisse antérieure datant du début du quinzième siècle, mais dont les trois autres au moins sont tout entières exclusivement de la seconde époque.

De ces trois dernières pages à peintures, l'une intéresse au premier chef l'histoire du manuscrit même. En effet, sur cette page, reproduite dans notre planche XLIV, on voit à genoux, en prière aux deux côtés d'une image du Christ, un prince et une princesse que des blasons accolés peints dans le bas de la composition désignent comme étant certainement le duc Charles Ier de Savoie et sa femme, Blanche de Montferrat, tous deux descendants du duc de Berry, comme il a été dit au chapitre Ier. D'après tous les exemples analogues offerts par la série des manuscrits à miniatures, l'introduction de l'effigie du duc Charles Ier de Savoie dans le volume de Chantilly indique que c'est ce prince qui a fait compléter le manuscrit.

Du même coup, une limite de temps assez précise se trouve être établie pour la date de l'exécution du travail de complément des *Très riches Heures*. Charles Ier de Savoie a épousé Blanche de Montferrat en 1485 et il est mort en 1489. C'est donc entre les deux termes 1485 et 1489 que le manuscrit de Chantilly a été complété sous le rapport de l'illustration et de la décoration.

Une autre des pages de la seconde époque, qui fait partie de celles reproduites par nous, la *Présentation de la Vierge au Temple* (planche XLVIII), nous montre dans le fond une façade de cathédrale également intéressante, comme nous l'expliquerons plus loin, au point de vue de l'histoire de l'achèvement des *Très riches Heures* pour le duc Charles Ier de Savoie.

Enfin une troisième miniature du même groupe est consacrée à un sujet tiré de l'Apocalypse : l'*Apparition du Cavalier de la Mort*. Nous donnons celle-ci sur notre planche XLVI comme un spécimen de la manière dont sont traités les sujets religieux de la seconde série.

A ce tableau du *Cavalier de la Mort*, on ne saurait se refuser à reconnaître une certaine grandeur de composition. Dans cette même page, comme dans celle que reproduit la planche XLIV, on pourra apprécier ce qui est peut-être le côté le plus recommandable de ces miniatures de la fin du quinzième siècle, une très réelle habileté dans la manière de traiter le paysage, et surtout dans le rendu des édifices, somptueux châteaux ou humbles maisonnettes. Ce même souci du soin pour les architectures apparaît encore dans notre planche XLVIII, où se voit la façade de cathédrale. Nous sommes, il est vrai, dans ce cas, bien loin du Louvre ou du château de Mehun-sur-Yèvre des peintures de la première série; mais, je le répète, il ne serait pas juste d'imposer sans cesse à la seconde série la comparaison écrasante avec les pages remontant à l'époque du duc de Berry, qui sont des créations vraiment hors pair.

Nous avons dit que nous donnions aussi deux autres pages où le travail de peinture exécuté à la seconde époque pourrait bien recouvrir des premiers linéaments tracés dans

le manuscrit du vivant du duc de Berry. Une de ces pages, au haut de laquelle le blason de Savoie réapparaît sur une clé de voûte, représente la légende, qu'a popularisée plus tard en France Eustache Le Sueur dans sa *Vie de saint Bruno,* de l'*Enterrement de Raymond Diocrès* (planche XLV). L'autre nous montre la célébration de la *Messe du Jour,* de la fête de Noël (planche LVII). Si nous publions ces deux pages, c'est surtout à cause des attaches, plus ou moins lointaines, qu'elles présentent encore à certains égards, et spécialement en ce qui concerne les parties supérieures des architectures, avec les créations des maîtres employés par le duc de Berry. Mais, en somme, la part complémentaire y prédomine tellement, soit pour les figures dans les images principales, soit pour la totalité de l'ouvrage dans les scènes accessoires disposées sur les marges, que c'est parmi les pages peintes appartenant à la seconde série qu'il faut réellement les classer.

En y comprenant les cinq pages dont nous venons de parler, et, dans la peinture du mois de novembre au Calendrier, le tableau rectangulaire de l'occupation du mois qui forme la partie principale, au-dessous du tympan, le total de ce que nous avons à ranger dans la seconde série s'élève à vingt-trois grandes miniatures, dont plusieurs accompagnées d'images accessoires en marge ou dans le bas, et trente-huit petites miniatures insérées dans des colonnes de texte.

Les grandes images se répartissent ainsi :

Dans le Calendrier, une : le tableau rectangulaire du mois de novembre, figurant la *Glandée* (1).

Dans les Heures de la Vierge, une, à Vêpres : la Fuite en Égypte, représentée sous la forme gracieuse du *Repos de la Sainte Famille en Égypte.*

En tête des Heures de la Croix, une : le *Christ de pitié,* aux deux côtés duquel sont le duc et la duchesse de Savoie en prière (2). Le fond de ce tableau, comme nous le dirons dans l'explication de notre planche consacrée à la reproduction de cette miniature, représente peut-être une des résidences favorites du duc de Savoie, le château de Ripaille, sur la côte savoisienne du lac Léman.

En tête des Heures du Saint-Esprit, une : la *Pentecôte.*

Dans l'Office des morts, cinq : *Job et ses amis;* l'*Enterrement de Raymond Diocrès* avec scènes accessoires en marge (3); l'*Apparition du Cavalier de la Mort* (4); une *Bataille;* le *Roi David en prière* (avec une miniature annexe, représentant un combat, dans la partie inférieure de la page).

Pour la série des petits offices à dire chacun des sept jours de la semaine, sept : le *Baptême du Christ;* le *Purgatoire;* les *Apôtres quittant la Vierge, après avoir reçu le Saint-Esprit, pour aller évangéliser le monde; Tous les Saints* dans le Ciel (au bas de la page un concert

(1) Planche XI.
(2) Planche XLIV.
(3) Planche XLV.
(4) Planche XLVI.

d'anges est modelé en camaïeu doré); un intérieur d'église, avec un prêtre à l'autel portant le *Saint Sacrement* (dans le bas, comme scène complémentaire, on voit le miracle de saint Antoine de Padoue, l'âne s'agenouillant devant l'hostie); l'*Invention de la Sainte Croix;* la *Présentation de la Vierge au Temple* (1).

Dans les Heures de la Passion, deux : le *Calvaire,* montrant Jésus en croix entre les deux larrons; la *Mise au tombeau.*

Enfin, dans la série des propres des messes, cinq : la *Messe du Jour* pour Noël (2); *le Christ et la Chananéenne* (en deux scènes, l'une occupant la grande miniature, l'autre une image accessoire dans le bas de la page), pour le deuxième dimanche de carême (3); la *Résurrection,* pour Pâques; l'*Ascension,* pour la fête de ce nom; le *Martyre de saint André* (tableau accompagné dans le bas de deux autres scènes du martyre de cet apôtre), pour la fête de saint André, lequel saint était un des patrons du duc de Berry.

Quant aux trente-huit petites miniatures dans les colonnes qui se succèdent depuis le verso du folio 52 jusqu'au verso du folio 199, toutes celles qui se rattachent aux heures canoniques et aux offices proprement dits continuent le commentaire en images des psaumes et cantiques sacrés (4), qu'avaient commencé les artistes du duc de Berry. Les six dernières, au contraire, illustrent des propres de messes et reproduisent des sujets choisis en conséquence : la *Descente du Saint-Esprit sur les Apôtres* (fête de la Pentecôte); buste du *Christ* (fête de la Trinité); *Communion des Apôtres* (messe du Saint Sacrement); buste de la *Vierge tenant l'Enfant Jésus* (messe de la Vierge); le *Pape siégeant entouré de cardinaux* (fête de la Toussaint); la *Messe de Requiem* (Jour des morts).

Toutes ces miniatures que nous venons d'examiner, aussi bien les petites que les grandes, présentent entre elles les plus étroits rapports. Dans toutes nous retrouvons les mêmes types, principalement les mêmes figures poupines avec des fronts bombés pour les femmes, et, pour les hommes, les mêmes visages aplatis du haut qui leur donnent trop souvent un air bestial. Ce sont aussi les mêmes attitudes, la même manière de modeler les étoffes. Partout encore exactement la même gamme dans le coloris, où dominent surtout un bleu soutenu et un rose accentué de valeur, tournant au groseille. Le travail est marqué d'un si grand caractère d'unité que l'on peut conclure qu'il est dû à un seul et même artiste ayant pu avoir toutefois, comme il arrivait souvent, ainsi que nous l'avons expliqué, son aide ou varlet. Cet artiste ne s'est pas borné à peindre les images proprement dites. C'est lui aussi qui s'est occupé sur beaucoup de feuillets de

(1) Planche XLVIII.

(2) Planche LVII.

(3) Le sujet de la *Chananéenne* n'est pas celui qui aurait convenu réellement pour cette messe. En effet, ce n'est pas dans l'évangile du deuxième dimanche de carême, mais bien dans celui du jeudi qui précède (jeudi des Quatre-Temps, de la première semaine de carême), qu'il est parlé de la rencontre du Christ avec la Chananéenne.

(4) Parmi ces cantiques se trouvent le *Magnificat* et le *Nunc dimittis* de Siméon. Pour ceux-ci, les petites miniatures ont pour sujet la *Vierge avec sainte Élisabeth* (fol. 59 verso) et la *Présentation de l'Enfant Jésus au Temple* (fol. 63).

compléter les lettrines enluminées. En effet, la plupart d'entre ces lettrines (je parle toujours, bien entendu, de celles de la seconde époque) renferment des têtes de personnages, hommes ou femmes. Or, ces têtes présentent toujours un caractère semblable à celui des figures dans les miniatures de la même époque.

Un trait frappe à première inspection : c'est que l'artiste, auquel on doit toute l'œuvre de complément, recherche l'effet, peut-être faute de savoir atteindre à la véritable beauté, et qu'il vise à faire grand dans ses images. Quand son rôle s'est borné, pour ce que nous avons appelé les « pages mixtes », à terminer les compositions que les miniaturistes du duc de Berry, Pol et ses frères, avaient laissées inachevées, peut-être même à l'état de simples esquisses, il a été forcément contenu par les limites que lui imposaient les linéaments déjà tracés par ses prédécesseurs (1). Mais la plupart du temps il s'est trouvé avoir à remplir des espaces ménagés à l'origine dans le texte du Livre d'heures en vue des illustrations, et parvenus jusqu'à lui encore entièrement vides. Là rien ne l'empêchait de se laisser aller à ses tendances. Nous voyons alors les compositions s'étaler davantage en largeur et en hauteur, les scènes principales se compléter parfois d'autres images secondaires placées au bas des pages, et, d'une façon générale, les personnages être dessinés sur une échelle de proportions sensiblement plus forte que dans les miniatures de la première série. Il est même arrivé à plusieurs reprises que l'artiste de la seconde époque, dans le corps du manuscrit de Chantilly, ne s'est pas contenté, en tête des grandes divisions, de la place réservée primitivement pour recevoir les images principales. Au-dessous de la partie vide ménagée à cette intention, il y avait généralement quelques lignes du texte écrit dès le temps du duc Jean de Berry. Parfois ces lignes ont été respectées (voir planche XLIV); souvent au contraire elles ont été grattées de manière à laisser à l'artiste du duc de Savoie plus de champ pour développer ses compositions. Il a fallu alors rétablir les mots grattés à l'aide d'inscriptions qui ont été tracées en lettres capitales, soit sur la bordure du tableau (planches XLVI et XLVIII), soit sur des banderoles, comme on en voit dans les manuscrits de l'école tourangelle.

Quant aux petites miniatures dans les colonnes, nous avons expliqué, à propos de celles de la première série, qu'un espace de quelques lignes avait été ménagé auprès de l'emplacement destiné à chacune d'elles, en vue de recevoir ultérieurement une légende explicative des images. Les artistes du duc de Berry, pour la partie des petites miniatures qu'ils ont peintes, avaient toujours soigneusement respecté la place de cette légende. L'enlumineur du duc de Savoie, au contraire, ne s'en est pas préoccupé, et il a rempli intégralement la totalité de l'espace laissé vide dans la colonne (2); si bien que, en thèse

(1) Tel est le cas pour les miniatures reproduites sur nos planches XLV et LVII, contrastant par là avec nos planches XLVI et XLVIII.

(2) Il y a cependant deux exceptions, fol. 55 et 68 verso; mais ces exceptions peuvent être accidentelles et provenir de ce fait que le cadre, limitant les dimensions de l'image, était déjà tracé quand l'enlumineur de 1485 a été appelé à compléter le volume.

générale, ses petites miniatures sont sensiblement plus étirées en hauteur que celles de la série ancienne.

Il y a aussi une différence de parti pris en ce qui concerne l'ensemble des lettrines historiées. Pour celles qu'il a eu à peindre, l'enlumineur du duc de Savoie semble avoir cherché, au moins jusqu'à un certain point, à imiter les modèles déjà créés dans le volume par la fantaisie des artistes du duc de Berry; mais il s'en est tenu, comme motifs pittoresques, à des têtes ou à des bustes de personnages, et jamais, contrairement à ce qu'avaient fait ses prédécesseurs, il n'a introduit, au milieu du corps de ses lettrines, ou dans les accompagnements ornementaux, ni armoiries, ni emblèmes quelconques analogues à l'ours et au cygne. Ce n'est que dans les miniatures qu'il a songé à peindre en l'honneur du prince pour qui il travaillait le blason de Savoie. Et encore le fait s'est-il produit seulement deux ou trois fois (1).

* * *

Pour l'ensemble des peintures de la seconde série dans le manuscrit de Chantilly, le critique ne se trouve pas en présence de problèmes difficiles et passionnants, comme ceux que nous avons eu à traiter dans notre chapitre V, à propos des miniatures peintes au temps du duc de Berry.

La question de date est tranchée, avec une latitude de quatre années au plus, par la présence des blasons accolés du duc Charles Ier de Savoie et de sa femme, la duchesse Blanche de Montferrat.

Il n'y a pas à discuter non plus si nous sommes en face de créations italiennes ou françaises, ni à rechercher quelles influences diverses, venues de régions étrangères, ont pu exercer leur action sur le milieu où ces créations se sont élaborées. Pour notre seconde série d'images, nulle hésitation en ce qui concerne sa classification parmi les productions de l'art à l'époque voulue de 1485 à 1489. Dans toute l'œuvre de l'artiste qui a complété l'illustration des *Très riches Heures* un caractère local est très nettement délimité. Soit pour le dessin, soit pour la composition, soit pour la technique, notamment l'emploi prédominant des hachures d'or pour marquer le modelé des étoffes, soit enfin pour le coloris, cette œuvre se rattache essentiellement à l'école qui a fleuri, pendant le dernier tiers du quinzième siècle, en Touraine et dans les régions voisines, dans le Berry et le Poitou, à la suite de Jean Fouquet et sous l'influence des œuvres de ce

(1) Nous avons déjà indiqué que le blason de Savoie figure sur deux des pages que nous reproduisons, planches XLIV et LVII. Dans une troisième page, non reproduite, représentant *Tous les Saints* dans le Ciel (fol. 126 du ms.), un saint placé sur le côté droit de l'image, sans doute saint Maurice, porte sur une cotte d'armes rouge qui couvre sa poitrine une croix blanche rappelant aussi la croix de Savoie.

maître. Voyez, par exemple, dans le bas de notre planche XLIV, les deux anges qui supportent les écussons du duc et de la duchesse de Savoie. Ils dérivent directement, avec toutes les différences qui séparent le simple praticien habile du grand maître, des charmants angelots que Fouquet a fait jouer sur certaines pages des *Heures d'Étienne Chevalier* (1). Voyez aussi planche LVII ces bergers placés sur les marges de la page, qui prêtent à des rapprochements analogues avec des miniatures, soit de Fouquet (2), soit de son compatriote Jean Bourdichon. Le type même des femmes est une dégénérescence de celui que Fouquet a maintes fois adopté dans ses créations.

L'œuvre, nous le répétons, est tourangelle, berrichonne ou poitevine.

Un détail important permet de serrer la question de plus près encore. La miniature de la *Présentation de la Vierge au Temple* (planche XLVIII) a pour fond une vue de cathédrale. Dans celle-ci, les juges les plus compétents ont reconnu la partie centrale de la façade de la cathédrale de Bourges figurée d'une façon relativement fidèle, en tenant compte que les deux porches latéraux et les tours sont supprimés.

Dans les miniatures de la première série, peintes pour le duc de Berry, la présence d'une vue de Bourges, signalée par nous page 38, est toute naturelle. Mais ici elle étonne au premier abord, puisqu'il s'agit d'une partie de l'œuvre qui a été exécutée pour un duc de Savoie. Bourges ne pouvait intéresser ni ce duc, qui était, nous le savons, le duc Charles Ier; ni sa femme, laquelle sortait de la maison de Montferrat. Il faut évidemment que le peintre des miniatures de la seconde série, pour faire intervenir ainsi la cathédrale de Bourges dans un de ses tableaux, ait eu des raisons personnelles. Si donc son œuvre appartient par son style, d'une manière générale, à l'école de Touraine, Berry et Poitou, nous devons supposer que c'est à Bourges, entre les diverses cités de cette région soumise à la domination de l'art tourangeau, que l'artiste a dû avoir plus particulièrement ses attaches.

Pour achever de nous guider dans notre enquête, une dernière considération peut encore être invoquée. Il m'est arrivé jadis de déterminer, au vu de ses peintures, et en m'appuyant uniquement sur des raisons de style, l'origine d'un manuscrit de l'*Apocalypse figurée* qui appartient à la Bibliothèque de l'Escurial. Plus tard, d'autres que moi sont venus corroborer mes observations, en faisant intervenir des pièces d'archives que j'avais ignorées et qui se sont trouvées donner pleine raison à mes conclusions (3). Cette *Apocalypse figurée* de l'Escurial se présente dans des conditions analogues à celles des *Très riches*

(1) Cf. F.-A. GRUYER, *Chantilly. Les Quarante Fouquet*, planches XXIX, XXXI et XXXII.

(2) Cf. *Les Quarante Fouquet*, planches VII et XXVII.

(3) Alessandro VESME et Francesco CARTA, *I miniatori dell'Apocalisse dell'Escuriale*, et Jean GUIFFREY, *Alcune note nelle miniature dell'Apocalisse dell'Escuriale*, dans la revue *L'Arte*, 1901, t. IV, p. 35 et 196. — Cf. les pages 22-26 de mes *Manuscrits d'Espagne*, Paris, 1893 (extrait de la *Bibl. de l'École des chartes*, t. LIV), la *Chronique des arts et de la curiosité*, année 1895, p. 135-137, et le *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France* de 1901, p. 146, communication faite par l'auteur à la séance du 10 avril.

*Heures* du duc de Berry, en ce sens qu'il s'agit d'un manuscrit dont la décoration commencée à une première époque, puis interrompue, était encore inachevée lorsqu'un duc de Savoie, possédant le volume, l'a fait terminer dans le dernier quart du quinzième siècle. Or, le plus simple examen permet de constater, par l'identité absolue de style et de facture, que c'est un seul et même artiste qui a achevé, pour la Maison de Savoie, aussi bien l'*Apocalypse figurée* de l'Escurial que les *Très riches Heures* du duc de Berry, aujourd'hui à Chantilly.

Il nous suffira donc, pour avoir le nom de cet artiste qui a complété la décoration de nos *Très riches Heures,* de rechercher si, dans les archives de la Maison de Savoie, nous trouvons trace d'un miniaturiste qui doit répondre à cette quintuple donnée : 1° d'appartenir d'une manière générale à l'école de Touraine après Fouquet; 2° d'avoir des attaches plus particulières avec Bourges; 3° d'avoir été employé par le duc Charles Ier de Savoie à l'époque où le mariage de ce duc donnait lieu d'accoler les blasons de Savoie et de Montferrat, c'est-à-dire entre 1485 et 1489; 4° d'avoir exécuté pour ce duc, à cette date, le double travail d' « historier », c'est-à-dire d'orner de miniatures et d' « enluminer » un Livre d'heures rentrant, comme c'est le cas du manuscrit de Chantilly, dans la catégorie des « Heures canoniques »; 5° enfin d'avoir aussi travaillé pour le duc de Savoie à un manuscrit d'une *Apocalypse figurée.*

La réponse est fournie aussi complète que possible par les pièces des archives de la Maison de Savoie, combinées avec d'autres documents contemporains de source française.

Il se trouve, en effet, un artiste qui réunit toutes les conditions voulues.

Cet artiste portait un nom de famille illustre dans l'histoire de cet art qui a surtout fleuri dans le bassin de la Loire et que l'on est convenu d'appeler l'art tourangeau. Il se nommait Colombe. Son prénom était Jean, et les érudits supposent qu'il devait être le neveu ou, plus vraisemblablement, le frère du grand sculpteur Michel Colombe (1). Ainsi Jean Colombe se rattache à l'école dite de Touraine. D'autre part, c'est Bourges qui est le plus souvent indiquée par les textes comme le lieu de sa résidence. Il habitait cette ville quand, vers 1467, il fut employé comme enlumineur, en même temps que protégé d'une manière toute spéciale par la reine de France, Charlotte de Savoie, seconde femme du roi Louis XI (2). Charlotte de Savoie était la propre tante du duc Charles Ier de Savoie. Très probablement ce fut cette reine qui introduisit auprès de son neveu l'artiste auquel elle s'intéressait. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'en 1482 Jean Colombe, tout en continuant à résider à Bourges, est au service du duc de Savoie. Il travaille alors pour le duc à un manuscrit, et ce manuscrit c'est précisément une *Apocalypse figurée,* c'est-à-dire l'Apocalypse de l'Escurial (3). En 1485, Jean Colombe accomplit pour le duc Charles Ier de

(1) Paul VITRY, *Michel Colombe et la Sculpture française de son temps,* Paris, 1901, p. 345 et 412. — Cf. GIRAUDET, *Les Artistes tourangeaux,* Tours, 1885 (extrait des *Mémoires de la Société archéologique de Touraine*), p. 87.

(2) Lettre de la reine Charlotte de Savoie à Guillaume du Bouchage, publiée dans le *Cabinet historique,* 1856, t. II, p. 124.

(3) A. VESME et Fr. CARTA, *op. cit.* — Cf. CIBRARIO, *Economia politica del medio aevo,* Turin, 1839, p. 332,

Savoie, qui vient d'épouser Blanche de Montferrat, une nouvelle tâche, dont l'indication, sur la pièce d'archives, concorde si parfaitement avec ce qu'a été l'œuvre de complément des *Très riches Heures* de Chantilly, qu'on ne peut douter qu'il s'agisse de ce manuscrit même. Jean Colombe, en effet, est-il dit, s'occupe « d'*enluminer* et d'*historier* certaines *Heures canoniques* de monseigneur le duc ». La besogne est en cours d'exécution quand, le 31 août 1485, le duc de Savoie fait envoyer à Jean Colombe, à valoir sur ce qu'il lui doit pour ce travail, une somme de 25 écus d'or, au coin du roi. Et où faut-il que le trésorier du duc expédie cette somme pour qu'elle parvienne à l'artiste? Précisément à Bourges (1), à l'ombre de cette cathédrale reproduite sur une de nos planches, dont la présence, après nous avoir d'abord semblé insolite, nous apparaît maintenant comme une chose très facilement explicable.

Le duc de Savoie, nous pouvons l'ajouter en toute certitude, fut extrêmement satisfait des services de Jean Colombe. La preuve en est que l'année suivante, le 3 juin 1486, il déclara vouloir récompenser le « talent, la probité, l'expérience de son art, et les autres vertus innombrables de son amé maître Jean Colombe », en le retenant pour son familier et enlumineur de livres aux gages de cent écus par an. Les derniers documents nous montrent Jean Colombe venant à Chambéry, et y recevant en vertu d'un mandement ducal du 3 juin 1486 une somme de douze écus d'or (2). Ajoutons que, d'après des renseignements recueillis par M. A. de Champeaux, Jean Colombe a vécu jusqu'en 1526 (3).

Grâce aux documents qui établissent la participation de Jean Colombe à l'illustration de l'*Apocalypse figurée* de l'Escurial et des *Très riches Heures* de Chantilly, nous nous trouvons avoir de l'enlumineur de Bourges des œuvres authentiques formant déjà une masse assez importante. En prenant ces œuvres comme critérium, on peut encore reconnaître à l'identité du style la main de Jean Colombe dans d'autres manuscrits à miniatures. L'un de ces manuscrits, le *Livre des douze périls d'Enfer* (4), provient de la reine de France Charlotte de Savoie. Il confirme le fait, qu'avait déjà révélé une pièce d'archives, que Jean Colombe a travaillé pour cette souveraine.

L'enlumineur de Bourges a collaboré aussi pour une part notable à l'illustration d'un

note; et A. DE CHAMPEAUX, *Jean Colombe, enlumineur des ducs de Savoie et de la reine de France Charlotte de Savoie,* dans la *Chronique des arts et de la curiosité,* année 1895, p. 154-155.

(1) Le trésorier ducal mentionne ainsi cet envoi : « Expediri mandavit viginti quinque scutos auri, cugni regis... per ipsum Johannem accedentem Franciam, *in villa de Burges,* tunc expediendos Johanni de la Columbe, *pro illuminatura et historiatione certarum Orarum canonicarum* ipsius illustrissimi domini nostri ducis eidem Johanni Columbe in majore quantitate debitos. » — Auguste DUFOUR et François RABUT, *Les Peintres et les Peintures en Savoie,* Chambéry, 1870 (extrait du tome XII des *Mémoires et Documents publiés par la Société savoisienne d'histoire et d'archéologie*), p. 110.

(2) Sur tous les rapports de Jean Colombe avec la cour de Savoie, voir, comme source d'information, l'ouvrage cité à la note précédente, de MM. A. Dufour et F. Rabut. — Cf. les travaux déjà mentionnés, p. 109, note 3, de MM. A. Vesme, Fr. Carta et Jean Guiffrey insérés dans *L'Arte*.

(3) A. DE CHAMPEAUX, *Jean Colombe,* etc., dans la *Chronique des arts,* etc., année 1895, p. 155.

(4) Ms. français 449 de la Bibl. nat. de Paris.

manuscrit fameux, les *Heures de Laval* de la Bibliothèque nationale de Paris, exécutées pour Louis de Laval, seigneur de Châtillon (1). Un autre manuscrit de la Bibliothèque nationale, qui provient sans doute aussi du même Louis de Laval, les *Passages d'outremer* de Sébastien Mamerot (2), contient également des miniatures de notre artiste. Enfin Jean Colombe a été encore employé par deux autres grands amateurs de livres de la fin du quinzième siècle : Louis, bâtard de Bourbon, comte de Roussillon, et l'amiral de France, Louis Malet de Graville. Pour le premier il a travaillé à une vie du Christ aujourd'hui en trois volumes (3). Pour le second il a illustré un exemplaire du *Romuléon* de Sébastien Mamerot (4).

Ce dernier manuscrit prête à une remarque fort curieuse qui nous ramène à notre sujet principal. Attribuer les miniatures de ce manuscrit à Jean Colombe, c'est supposer qu'elles sont dues à un homme ayant eu entre les mains, pour les compléter, les *Très riches Heures*, jadis commencées pour le duc de Berry, et par conséquent ayant pu étudier leurs peintures de l'époque primitive. Or, cette supposition est justifiée; car sur diverses pages du *Romuléon,* venant de Malet de Graville, nous trouvons le souvenir évident de nos miniatures de la première série de Chantilly. A plusieurs reprises, en effet, pour fond de ses images, l'enlumineur du *Romuléon* a tout simplement copié certaines des constructions et même certaines des vues d'ensemble que Pol de Limbourg et ses frères avaient placées dans leurs tableaux des *Très riches Heures* (5).

*
* *

Jean Colombe n'est assurément qu'un artiste secondaire, bien loin des merveilleux maîtres employés par le duc de Berry, très au-dessous même de certains de ses contemporains et compatriotes, comme Jean Bourdichon, par exemple, et sans parler bien entendu de Jean Fouquet. Mais il n'en paraît pas moins avoir joui de son temps d'une très grande vogue. Nous en avons des preuves dans le fait de la protection que lui accordait la reine de France et dans les éloges pompeux qui lui sont décernés par la lettre où le duc Charles I^er^ de Savoie le nomme son familier et son enlumineur. Si l'on tient

(1) Ms. latin 920. — On trouve notamment, de la main de Jean Colombe, dans ce manuscrit, quatre pages représentant des groupes de saints (fol. 179, 180, 181 et 182), qui sont comme le développement en plusieurs tableaux de la miniature de *Tous les Saints,* dans le manuscrit de Chantilly (fol. 126). D'autre part, c'est aussi notre enlumineur de Bourges qui a peint, sur les folios 17 verso à 29 recto des *Heures de Laval,* des figures de Sibylles et de Prophètes, dont les images du manuscrit de Munich, cité un peu plus haut, au début du présent chapitre (p. 103), sont en quelque sorte des répliques.

(2) Ms. français 5594.

(3) Bibl. nat., mss. français 177, 178 et 179. — Dans plusieurs images de ce manuscrit les types donnés au Christ et à la Vierge sont absolument les mêmes que dans les petites miniatures des folios 188 et 191 verso du manuscrit de Chantilly.

(4) Bibl. nat., ms. français 364.

(5) Voir planches VI, LI, LIII et LIV.

compte encore de sa parenté avec l'illustre sculpteur Michel Colombe, on en conclura que l'enlumineur de Bourges, quelles que soient les critiques auxquelles prêtent ses défauts, n'est cependant pas une figure indifférente. Or, pour indiquer aujourd'hui des peintures qui permettent d'étudier avec certitude la manière de cet enlumineur, nous ne pouvons rien citer de mieux que les miniatures constituant ce que nous avons appelé la seconde série dans les *Très riches Heures* de Chantilly. Nous savons maintenant, en effet, que ces miniatures sont une œuvre de Jean Colombe authentiquée par les documents, et que leur auteur les a exécutées en 1485-1486.

Ainsi, dans le manuscrit de Chantilly, même les images qui sont le moins séduisantes présentent encore un intérêt supérieur à ce que l'on trouve dans la plupart des manuscrits enluminés. Quand les miniatures ne sont pas des morceaux admirables se classant parmi les plus belles œuvres de l'art, sans acception de pays ni d'époque, comme les tableaux de la première série, elles restent en tout cas très instructives. Avec leur date certaine, leur origine précise, leur attribution établie par des textes d'archives, les illustrations ajoutées après coup dans les *Très riches Heures* fournissent un précieux jalon pour l'étude de ce que furent les maîtres de deuxième plan, encore si peu connus, qui ont gravité autour de Jean Fouquet et se sont efforcés, après la mort de celui-ci, de marcher sur ses traces. A ce titre, notre seconde série des peintures du manuscrit de Chantilly mérite de fixer désormais toute l'attention de ceux qui voudront s'occuper de l'histoire de l'art français dans la seconde moitié du quinzième siècle.

# CHAPITRE HUITIÈME

## DESCRIPTION DU MANUSCRIT DE CHANTILLY AU POINT DE VUE MATÉRIEL. — ANALYSE DE SON TEXTE.

Pour compléter notre travail sur les *Très riches Heures* du duc de Berry, après avoir longuement parlé des peintures qui en sont, et de beaucoup, la partie principale, il nous reste à envisager, sous le côté bibliographique, le volume pris dans son ensemble.

Le manuscrit des *Très riches Heures* du Musée Condé, tel qu'il apparaît constitué aujourd'hui, est un volume petit in-folio, contenant 206 feuillets de très beau vélin, dont cinq sont restés blancs. Les feuillets mesurent 290 millimètres de haut sur 210 millimètres de large. Ils ont dû jadis être un peu plus grands encore, car deux des tableaux que nous reproduisons, ceux où se voient les portraits du duc et de la duchesse de Savoie et la façade de la cathédrale de Bourges (planches XLIV et XLVIII), ont été atteints, dans le haut, par le couteau d'un relieur. Ces dimensions sont relativement exceptionnelles pour un manuscrit de la catégorie des Livres d'heures. Elles rangent le volume du Musée Condé au nombre de ces livres que les inventaires du temps appellent des « Grandes heures ».

L'examen des particularités matérielles dans un volume aussi précieux méritait d'être fait avec le plus grand soin; j'ai été secondé, à cet égard, par le concours précieux de mon ami M. Macon, le très distingué conservateur-adjoint du Musée Condé, à qui j'exprime ici toute ma gratitude. Les résultats obtenus, quoique malheureusement d'une exposition assez aride, sont d'un très réel intérêt parce que, l'exécution du manuscrit ayant été brusquement suspendue par les circonstances que l'on connaît, nous arrivons, grâce aux observations qui peuvent être faites en décrivant l'ensemble du volume, à saisir sur le vif la manière dont se préparait un livre de grand luxe, en France, au début du quinzième siècle.

L'inventaire mortuaire du duc de Berry, en 1416, enregistre le volume comme étant encore en cahiers. Ces cahiers, en principe, étaient constitués chacun par quatre feuilles de parchemin, pliées en deux par leur milieu et encastrées les unes dans les autres, ce

qui donnait au cahier huit feuillets ou seize pages (1). Ce n'est que quand la matière transcrite a manqué, soit à la fin du Calendrier, lequel forme comme un préambule distinct, soit à la fin du corps du volume, que le nombre de huit feuillets au cahier n'a pas été atteint. C'est alors le cas qui se présente encore aujourd'hui, lorsqu'un éditeur arrivé au terme d'un volume n'a plus de copie suffisante pour tirer une feuille entière. Très souvent, il était fait usage de *réclames* placées au bas de la dernière page des cahiers (2), pour en faciliter la mise en ordre.

En tête du volume, vingt-quatre pages réparties en treize feuillets (3) sont consacrées au Calendrier.

Celui-ci est disposé comme suit. Sur les versos des folios 1 à 12 se succèdent les douze grandes peintures des *Mois*. Sur les rectos des folios 2 à 13, en face de chacune des grandes peintures, comme l'explique très bien la notice de M. le duc d'Aumale insérée au catalogue imprimé des manuscrits de Chantilly, « on lit le calendrier de chaque mois, toujours précédé des lettres K L richement et diversement historiées. La légende indiquant le nombre des jours, etc., est presque toujours en français, quelquefois en latin; le nombre d'heures et de minutes de chaque jour est mentionné, ainsi que le nombre d'or, les nones, les ides, les calendes. Les noms des saints et des fêtes, en lettres bleues et rouges, sont tous en français; quelques-uns sont écrits en lettres d'or (4) ».

Toutes les pages des feuilles destinées au Calendrier, même celles qui ont reçu des peintures ou qui sont restées blanches, avaient été préalablement réglées en rouge. Dans le même cahier, la réglure de toutes les pages est uniforme. Il y a, au contraire, une légère divergence quand on passe d'un cahier à l'autre (5).

Ces pages réservées pour le Calendrier sont réparties en un cahier de quatre feuilles ou huit feuillets, un autre cahier de deux feuilles ou quatre feuillets, et une dernière feuille à la suite. De cette dernière feuille la première moitié, constituant un feuillet, porte sur son recto la dernière page (texte) du Calendrier. Le verso est demeuré blanc, ainsi que toute la seconde moitié de la feuille constituant un autre feuillet. Une autre feuille, celle-ci n'ayant jamais reçu de réglure, est placée au même endroit du volume et se présente dans des conditions analogues. Une moitié seulement de ladite feuille (c'est-à-dire un feuillet) a été employée pour recevoir sur une de ses faces (le verso) la première de ces grandes peintures que nous qualifions de « peintures hors texte », l'image analogue à *l'homme anatomique* des Livres d'heures imprimés, et l'autre moitié de la feuille a été laissée

(1) Actuellement certains cahiers ne comptent plus que cinq ou six feuillets, tandis que d'autres en ont neuf. Mais ces inégalités proviennent toutes de ce qu'il y a eu, dans les cahiers primitifs, soit des suppressions, soit, au contraire, des interpolations de feuillets.

(2) Voir les planches XXXI (à gauche) et XXXVI (à droite).

(3) Le recto du premier feuillet et le verso du dernier sont blancs.

(4) *Chantilly. Le Cabinet des livres. Manuscrits,* t. I, p. 63.

(5) Ces divergences de réglure d'un cahier à l'autre sont un fait purement matériel, et auquel on aurait tort d'attacher aucune importance pour le classement des images peintes après coup sur les pages réglées d'avance.

totalement en blanc. Ces deux feuilles, portant l'une la dernière page du Calendrier et l'autre la grande image de *l'homme anatomique,* ont été emboîtées l'une dans l'autre et forment ensemble, à l'heure actuelle, un petit cahier de quatre feuillets, dont les deux derniers sont entièrement blancs.

A la suite commence, avec un nouveau cahier, le texte du Livre d'heures proprement dit, dont la composition a déjà été indiquée au chapitre II (1), s'ouvrant par des Extraits des évangiles, les oraisons *O intemerata!* et *Obsecro te,* les Heures de la Vierge, les Psaumes de la pénitence et les Litanies des saints, se continuant par les Heures de la Croix, celles du Saint-Esprit, l'Office des morts, des Exercices de dévotion pour les sept jours de la semaine et les Heures de la Passion, enfin se terminant par des Propres de messes de fête.

Ce texte est disposé sur deux colonnes, d'environ 48 millimètres de largeur chacune (2), par vingt-deux lignes à la page, écrit, dit le catalogue imprimé de Chantilly, « en belle gothique de forme, d'une seule et même écriture ».

Un très grand soin a été apporté à la bonne disposition de la copie, à sa coupe suivant les diverses divisions, en quelque sorte à sa « mise en pages ». On sent partout la direction d'un de ces très habiles calligraphes entrepreneurs de manuscrits tels qu'il en a fleuri tout un groupe à Paris au temps du duc de Berry, avec les Henri du Trévou, les Oudin de Carvanay, les Raoulet d'Orléans et leurs émules. Pour le manuscrit de Chantilly, quel fut le calligraphe? Il serait téméraire de prétendre rien affirmer en l'absence de toute indication précise. Nous signalerons cependant, mais à titre de simple renseignement, que, en 1413, par conséquent à l'époque où s'élaboraient les *Très riches Heures,* le duc de Berry avait dans sa maison attaché à titre permanent comme l'étaient les trois frères enlumineurs, un calligraphe de manuscrits, un « escripvain de forme ». Cet écrivain de forme s'appelait Yvonnet Leduc (3).

Pour guider le copiste, les feuillets du corps du volume avaient été préalablement réglés au moyen de très fines lignes rouges.

Des rubriques accompagnent le texte. Leur teneur a d'abord été notée sur les marges, à l'encre noire, en caractères cursifs très fins. Puis la même main qui a calligraphié le texte les a retranscrites en rouge, à l'endroit réservé pour les recevoir. Les minutes marginales auraient dû alors être effacées; mais souvent elles ont subsisté.

De temps à autre, au début de chaque division principale, par exemple en tête de chaque partie des heures canoniales, matines, laudes, prime, etc., des espaces vides étaient ménagés pour recevoir de grandes miniatures. Généralement l'espace vide n'absorbait pas la page entière, et trois ou quatre lignes étaient écrites au-dessous de la place de

(1) Voir plus haut, p. 13-14.

(2) Entre les deux colonnes de texte, il est ménagé un intervalle d'environ 15 millimètres, ce qui donne au total, pour toute la largeur de la justification, avec les deux colonnes, 111 millimètres environ.

(3) Arch. Nat. KK. 250, fol. 9. — Le prénom est bien Yvonnet, et non Aymonnet (J. GUIFFREY, *Inventaires de Jean, duc de Berry,* t. II, p. 338).

l'image (1), disposition qui est d'ailleurs celle adoptée dans l'immense majorité des Livres d'heures. Mais quelquefois aussi on laissait toute une page en blanc. Ce dernier mode de procéder avait été adopté notamment pour l'illustration des Heures de la Passion, où l'étude attentive du volume révèle que, d'après le plan primitif, chaque partie canonique du texte devait être en général séparée de la partie suivante par deux images, toutes deux également à pleine page, et se faisant face.

Des précautions étaient prises pour que l'enlumineur ne pût se tromper quant à la place où il devait peindre de grandes images. Nous en avons une preuve curieuse. Un cas embarrassant se présentait pour un feuillet placé en tête d'un cahier (fol. 109), avec lequel s'ouvre la série des exercices de dévotion pour chacun des jours de la semaine, partie du texte bien distincte de l'Office des morts qui précède. Pour marquer la division, le recto de ce feuillet devait rester blanc, portant seulement dans le bas une rubrique formant comme le titre de ce qui allait suivre, tandis que le verso devait être orné d'une peinture. Afin de montrer au peintre que c'était sur la face blanche du verso qu'il devait travailler, la même main qui a tracé les minutes des rubriques a inscrit au beau milieu de la face blanche du recto, à laquelle l'artiste ne devait pas toucher, ces deux mots en caractères cursifs : *nichil hic*, rien ici (2).

Indépendamment des grandes miniatures, des places avaient été ménagées dans les colonnes de texte pour recevoir des images plus petites, n'ayant qu'une largeur égale aux lignes d'écriture, c'est-à-dire environ 48 millimètres. A l'égard de ces petites miniatures dans les colonnes, le manuscrit de Chantilly présente une disposition qui lui est tout à fait particulière, et dont nous avons eu, d'ailleurs, occasion de parler déjà précédemment (3). Non seulement on a prévu l'introduction des peintures; mais encore, pour chacune d'elles, la valeur de deux à cinq lignes a été réservée en vue d'une légende explicative du sujet, légende à inscrire, suivant que la disposition des pages s'y prêtait, soit au-dessus, soit au-dessous de l'image, soit même dans la colonne à côté de celle qui contenait cette image.

Ces légendes eussent contribué à l'aspect décoratif des pages, car lorsqu'elles ont été tracées d'une écriture semblable à celle du texte (4), elles l'ont été alternativement en bleu et en or, la première ligne étant en lettres bleues, la seconde en lettres d'or, la troisième de nouveau en lettres bleues. Mais il n'y a qu'une très faible portion de ces légendes qui aient été effectivement transcrites, et uniquement sur les premiers feuillets

(1) Voir planches XIX, XXVIII, XXXII, XXXV, etc.

(2) Cette « note pour l'enlumineur » du Livre d'heures de Chantilly rappelle celle mise par un copiste en marge d'une page d'un autre manuscrit, datant de l'époque du duc de Berry, dont le travail d'illustration a été confié à un enlumineur nommé Perrin Remiet : « Remiet, ne faites rien cy; car je y feray une figure qui y doit estre. » — Cf. Samuel BERGER et Paul DURRIEU, *Les Notes pour l'enlumineur dans les manuscrits du moyen âge*, Paris, 1893, extrait du tome LIII des *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France*.

(3) Voir plus haut, p. 25.

(4) Voir nos planches XX, XXII et XXIV.

du volume (du fol. 17 verso au fol. 32 verso). A partir du fol. 34 et jusqu'à la fin du manuscrit elles manquent, et la place qui leur était réservée est demeurée vide, alors même que l'image a été peinte dès l'origine (1), ce qui semble indiquer que ces légendes ne devaient être calligraphiées qu'après coup, quand la miniature à laquelle chacune d'elles se rapportait était terminée.

En plus des miniatures grandes ou petites qui tiennent soit au Calendrier, soit aux différentes parties du corps du Livre d'heures, nous avons exposé (2) comment le volume du Musée Condé comprend encore de grandes peintures, que l'on peut qualifier d'images « hors texte ». Ces images hors texte, dont le revers est, ou du moins était à l'origine toujours blanc, sont au nombre de huit, en y comprenant la figure que nous appelons *l'homme anatomique*. Le feuillet qui porte la dite peinture de *l'homme anatomique* est la moitié de gauche d'une feuille entière de parchemin, dont l'autre moitié, celle de droite, est demeurée inemployée. Les sept autres images hors texte couvrent également, sur une de leurs faces, des moitiés de feuilles entières constituant chacune un feuillet. Mais ici l'autre moitié des feuilles a été coupée, sauf la valeur d'un petit onglet seul conservé. Toutefois, il est permis de croire, par analogie, que la disposition était la même et que les demi-feuilles coupées devaient être également blanches. Ainsi ces miniatures hors texte se trouvaient tout à fait indépendantes, et, dans la constitution du volume, il était possible de faire jouer les feuilles qui les portaient, pour les insérer à volonté à un endroit quelconque, parmi les cahiers réguliers.

Au cours du texte, tous les versets et paragraphes commencent par une lettre capitale ornée, délicatement ouvragée en or bruni et couleurs; et quand ils ne se terminent pas juste au bout d'une ligne, ils sont suivis, pour éviter un blanc désagréable à l'œil, d'un trait orné ou tiret, de même style que les lettres capitales.

Lettres capitales et bouts de ligne, toute cette partie du travail qui tient à la calligraphie, dans le manuscrit de Chantilly, remontent à l'époque du duc de Berry, comme la transcription du texte lui-même. L'apparence d'ensemble de ce texte avec ses ornements rappelle absolument ce que nous rencontrons en général si nous prenons les plus beaux des manuscrits exécutés en France, et spécialement dans les ateliers parisiens, sur les limites du quatorzième et du quinzième siècle.

A la somptuosité du volume devaient concourir encore des grandes lettrines placées en tête des principales divisions, de chaque heure canonique par exemple, ou de chaque psaume ou prière; lettrines souvent historiées, c'est-à-dire agrémentées de figurines, et avec des prolongements ornementaux se répandant capricieusement sur les marges. Ces grandes lettrines, ainsi que cela a déjà été dit (3), n'étaient plus travail de calligraphie, mais œuvre d'enluminure. Elles ont été exécutées dans les mêmes conditions que les

(1) Voir nos planches XXV, XXVI, XXIX, XXX, XXXI, XXXIII et XXXIV.

(2) Voir plus haut, p. 22 et 28.

(3) Voir plus haut, p. 27.

images proprement dites, c'est-à-dire qu'elles se partagent également en deux séries, les unes ayant été achevées encore du vivant du duc de Berry, dont elles reproduisent très fréquemment les armoiries ou les emblèmes, les autres n'ayant été ajoutées qu'ultérieurement, quand la décoration du manuscrit a été enfin achevée par Jean Colombe pour le duc Charles Ier de Savoie, vers 1485-1486.

Au point de vue de la répartition des lettrines entre les deux époques, suivant leur date d'exécution, un fait curieux se présente régulièrement, sans aucune divergence, d'un bout à l'autre du volume. On a vu que les cahiers sont constitués par des feuilles de parchemin pliées dans le milieu pour former chacune deux feuillets, et encastrées les unes dans les autres. Or, pour les deux feuillets appartenant à une même feuille, les lettrines sont toujours toutes uniquement d'une seule époque, soit la première, soit la seconde. Ainsi, dans un cahier, si le premier feuillet porte des lettrines historiées du temps du duc de Berry, on peut être certain qu'il en sera de même pour le dernier feuillet, parce que celui-ci est la seconde moitié de la même feuille. Si sur le second feuillet, au contraire, les lettrines sont dans le style de 1485, elles seront aussi dans le style de 1485 sur le septième, toujours pour cette raison que le second et le septième feuillet sont formés d'une même feuille. De même pour le troisième et le sixième feuillets, et pour le quatrième et le cinquième.

Ainsi donc, quand les enlumineurs du duc de Berry ont commencé leur travail de décoration, en ce qui concernait les grandes lettrines historiées, ils n'ont pas suivi page par page, mais ont pris feuille par feuille. Et ce mode de procéder a déterminé la part qui fut dévolue plus tard, toujours pour les grandes lettrines historiées, à l'enlumineur du duc de Savoie.

Ce partage de l'exécution des lettrines entre les deux époques est un des témoignages de l'interruption apportée par la mort du duc de Berry à l'entreprise primitive de ces cahiers que « faisoient Pol et ses frères » en 1416. Le manuscrit offre d'autres indices analogues. Nous avons parlé plus haut de cette page si curieuse (planche XX) qui nous montre simultanément l'œuvre de décoration à tous les différents états successifs par lesquels elle passait (cf. p. 78). Le Calendrier présente aussi des traces de la suspension brusque du travail.

Le lecteur sait déjà que, sur les douze grands tableaux rectangulaires des *Mois,* il en est un qui n'a été que commencé au temps du duc de Berry, tandis que pour un autre tout restait à faire et a dû être complètement suppléé vers 1485-1486. En outre, même sur les pages qui ont été peintes entièrement à la première époque, il y a des parties laissées inachevées, dans les tympans demi-circulaires qui surmontent chaque tableau. Ces tympans comportent deux zones concentriques destinées à recevoir des chiffres et des indications astronomiques; sur huit tympans, les notations astronomiques ont été mises, et cela dès le temps du duc de Berry, comme le prouve l'examen

paléographique de l'écriture. Mais sur quatre autres (1) les notations manquaient... et elles manquent encore aujourd'hui. Il est intéressant d'ajouter que nous pouvons faire ici exactement la même observation qu'à propos des grandes lettrines historiées. Ce sont toujours les deux feuillets appartenant à une même feuille de parchemin, par exemple le premier et le huitième, ou le quatrième et le cinquième d'un cahier, qui tantôt n'ont pas reçu, tantôt au contraire ont reçu les chiffres de comput astronomique dans les tympans surmontant les images des *Mois*.

*
* *

Les *Très riches Heures* n'ont pas impunément traversé les siècles. Le catalogue imprimé de Chantilly signale qu'il y existe des lacunes entre les folios 157 et 158 actuels et les folios 189 et 190. Vérification faite, les lacunes, aux deux endroits indiqués, sont chaque fois d'un cahier entier, ce qui a eu pour résultat, ainsi qu'il sera indiqué un peu plus loin dans la description d'ensemble du volume, de faire disparaître la fin des Heures de la Passion et de rendre incomplète la série des Propres de messes de fêtes. Il y a eu, en outre, d'autres accidents qui n'ont pas encore été révélés. D'un cahier contenant le début des Heures de la Passion, entre les folios 140 et 144, tout ce qui était texte a disparu et il n'est resté que des feuillets isolés, formés de moitiés de feuilles coupées par leur milieu, qui sont occupés uniquement par des images à pleine page. Dans le cahier suivant, aujourd'hui folios 144 à 149, il a dû disparaître une feuille, soit deux feuillets, placés l'un en tête du cahier, l'autre à la fin, qui devaient porter, ou tout au moins qui étaient destinés à porter d'autres images, également à pleine page.

Dans les cas que nous venons d'indiquer, il y a pertes subies par le volume. D'autres lacunes de texte ne sont pas dues à des causes plus ou moins fortuites, mais apparaissent comme étant très certainement le résultat de remaniements, qui ont été opérés dans le volume à l'époque où Jean Colombe, vers 1485-1486, en a complété l'illustration pour le duc de Savoie.

Nous avons dit plus haut que, plusieurs fois, sans doute afin de laisser plus de champ à l'artiste, des lignes de texte écrites à la première époque, au-dessous de l'espace ménagé pour les grandes images, ont été grattées dans les pages que Colombe a été appelé à peindre. En principe, ces passages grattés devaient être restitués au moyen d'inscriptions mises soit sur les cadres des tableaux de Jean Colombe (2), soit sur des banderoles placées au bas desdits tableaux. Or, ces inscriptions n'ont pas été toujours copiées avec un soin suffisant; il arrive que des mots y ont été sautés, ou qu'elles ne se raccordent pas bien

(1) Voir planches I, IV, V et VIII.

(2) Voir nos planches XLVI et XLVIII.

avec le reste du texte qui se poursuit sur la page venant immédiatement après la miniature de Colombe.

Un remaniement beaucoup plus considérable et curieux à analyser a été opéré sur un cahier placé entre les folios cotés actuellement 49 et 59. Il y avait là évidemment un cahier normal de huit feuillets contenant, comme texte, avec la fin de tierce des Heures de la Vierge, sexte, none et le commencement des vêpres des mêmes Heures. En tête de sexte, none et vêpres, une place se trouvait sans nul doute réservée chaque fois pour une grande miniature devant représenter successivement, suivant l'usage traditionnel, l'*Adoration des Mages,* la *Présentation au Temple* et la *Fuite en Égypte;* mais ces miniatures n'avaient pas encore été exécutées quand la mort du duc de Berry avait suspendu la première phase du travail. Pour l'image en tête des vêpres, il a été procédé en 1485-1486 comme d'habitude; Jean Colombe a suppléé la peinture de la *Fuite en Égypte* sur le feuillet destiné à la recevoir. Un système différent a été suivi au contraire à l'égard de sexte et de none. Il se trouvait que parmi les peintures « hors texte » et alors indépendantes, dont le sort était lié à celui du reste du volume, trois grandes pages représentaient précisément les sujets voulus de l'*Adoration des Mages* (deux tableaux) et la *Présentation au Temple.* Au moyen de coupures dans les feuilles et de recollages, dont la trace est restée très visible, ces peintures anciennement « hors texte » ont été substituées dans le cahier aux deux feuillets portant le début de sexte et de none. Seulement, en coupant les deux feuillets en question, on avait fait disparaître avec eux les portions de texte qui y étaient transcrites sur tout ce qui n'était pas réservé pour l'image. Il a donc fallu alors recopier le texte supprimé sur les dos, jadis blancs, des anciennes « peintures hors texte ». C'est un assez piètre calligraphe du dernier quart du quinzième siècle qui a été chargé de cette besogne. Des initiales peintes, et même une petite miniature dans une colonne du texte, qui accompagnent cette transcription à nouveau, indiquent par la couleur et le dessin que l'ouvrage a passé par l'atelier de Jean Colombe. Comme pour la restitution après coup des passages grattés dont nous avons parlé plus haut, et même d'une façon plus accentuée encore, l'opération assez compliquée du raccordement entre les parties primitives et les parties récrites n'a pas été effectuée avec tout le soin désirable. Des versets entiers ont été omis, et notamment tout le début de none a été oublié.

*
* *

Nous terminons et complétons la partie consacrée à l'étude bibliographique du manuscrit des *Très riches Heures* en donnant la description, cahier par cahier, du volume pris dans son ensemble, tel qu'il est aujourd'hui. Dans cette description, qui sera

comme une sorte de résumé général, nous faisons entrer l'énumération de toutes les miniatures, sans exception, employant, comme désignations pour le classement critique, les notations de B pour les miniatures de la première série remontant au temps du duc de Berry, S pour celles de la seconde série peintes pour le duc de Savoie, enfin M pour celles qui ont un caractère mixte, ayant été commencées à une époque et terminées à une autre. Pour toutes celles des peintures que nous avons reproduites, nous renvoyons à nos planches par l'indication : = planche *n*.

Fol. 1 à 12. — Un cahier de 8 feuillets et un autre de 4 feuillets. — Calendrier avec le recto du premier feuillet blanc.

> Douze GRANDES MINIATURES des *Mois* sur le verso de chacun des feuillets 1 à 12, savoir : Fol. 1 à 8, tableaux pour les mois de janvier à août (B = planches I à VIII); fol. 9, mois de septembre (M pour le tableau rectangulaire, B pour le tympan qui le surmonte = planche IX); fol. 10 et 12, mois d'octobre et de décembre (B = planches X et XII); fol. 11, mois de novembre (S pour le tableau rectangulaire, B pour le tympan le surmontant = planche XI).

Fol. 13 à 16. — Cahier, peut-être factice, de 4 feuillets, comprenant : une feuille dont la moitié (fol. 13) porte la fin du Calendrier, avec le verso blanc, et dont l'autre moitié (fol. 16) est blanche; et une seconde feuille dont la moitié (fol. 14) porte une des GRANDES PEINTURES « HORS TEXTE », celle de l'*homme anatomique* (B = planche XIII), avec le recto blanc, et dont la seconde moitié (fol. 15) est également blanche.

Fol. 17 à 24. — Cahier de 8 feuillets, dont le dernier blanc. — Extraits des quatre évangiles et deux oraisons à la Vierge : *Obsecro te Domina,* et *O intemerata.*

> Deux GRANDES MINIATURES, l'une (fol. 17) en tête de l'extrait de l'évangile de saint Jean, *Saint Jean à Pathmos* (B = planche XIV), l'autre (fol. 19 verso) en tête de l'extrait de l'évangile de saint Marc, *Martyre de saint Marc* (B = planche XVI). Deux PETITES MINIATURES, fol. 18 recto et verso, en tête des extraits des évangiles de saint Luc et de saint Mathieu (B = planche XV). Une PAGE INTERMÉDIAIRE ENTRE LES GRANDES ET LES PETITES PEINTURES, avec trois miniatures formant groupe (fol. 22) en tête des oraisons à la Vierge (B = planche XVII).

Fol. 25. — Feuillet constitué par la moitié d'une feuille, avec le recto blanc et portant au verso une des GRANDES PEINTURES « HORS TEXTE », celle du *Paradis terrestre* (B = planche XVIII). L'autre moitié de la feuille, ayant été coupée, ne subsiste plus qu'à l'état d'onglet.

Fol. 26 à 49. — Trois cahiers de 8 feuillets. — Début des Heures de la Vierge, matines, laudes, prime et tierce.

Quatre GRANDES MINIATURES en tête de chaque heure; pour matines (fol. 26), l'*Annonciation* (B = planche XIX); pour laudes (fol. 38 verso), la *Visitation* (B = planche XXVIII); pour prime (fol. 44 verso), la *Nativité* (B = planche XXXII); pour tierce (fol. 48), les *Bergers* (B = planche XXXV). Page avec MINIATURE INTERMÉDIAIRE ENTRE LES GRANDES ET LES PETITES au *Te Deum* (fol. 37 verso), le *Baptême de saint Augustin* (B = planche XXVII). Vingt-deux PETITES MINIATURES commentant les psaumes aux fol. 26 verso, 27 verso, 28, 29, 31, 32 recto et verso, 34 recto et verso, 35 verso, 39 recto, 39 verso (deux miniatures), 40 verso, 41 verso, 43 verso, 45 recto et verso, 46 verso, 48 verso, 49 recto et verso (toutes B = planches XX à XXVI, XXIX à XXXI, XXXIII, XXXIV et XXXVI).

Fol. 50 à 58. — Cahier profondément remanié à l'époque où le manuscrit a été complété pour le duc de Savoie. Ce cahier devait évidemment se composer à l'origine, comme d'ordinaire, de 8 feuillets, en 4 feuilles de parchemin pliées par le milieu. De ces quatre feuilles, deux seulement, constituant respectivement les folios 50 et 58, et 53 et 56, sont restées entières. Pour les deux autres feuilles, il n'a été conservé qu'une moitié seulement de la feuille, sur laquelle était tracé du texte, et l'on a remonté sur ces demi-feuilles, au moyen d'un onglet collé, d'autres demi-feuilles dont une face était occupée chaque fois par une miniature à pleine page. Ainsi ont été formées des feuilles factices, réunissant le folio 51 (miniature à pleine page, jadis « hors texte ») au folio 57 (texte appartenant au cahier primitif), et le folio 54 (miniature à pleine page, jadis « hors texte ») au folio 55 (texte appartenant au cahier primitif). En outre, il a été glissé dans le cahier, folio 52 actuel, une demi-feuille analogue au folio 25 mentionné plus haut, c'est-à-dire portant une miniature « hors texte » à pleine page et avec un onglet attestant que l'autre moitié de la feuille a été coupée. Enfin, deux des miniatures à pleine page portent sur leurs revers (fol. 52 verso et 54 recto) des parties de texte nécessaires pour compléter la suite des prières liturgiques; ces parties de texte sont d'une main de la fin du quinzième siècle, nous reportant à l'époque où le travail d'exécution du manuscrit a été repris pour le duc de Savoie. — Ce cahier remanié contient la suite des Heures de la Vierge, fin de tierce, sexte. none et commencement des vêpres.

Deux GRANDES PEINTURES « HORS TEXTE », rattachées après coup, par le remaniement indiqué, à sexte (fol. 51 verso et 52), la *Rencontre* et l'*Adoration des Mages* (B = planches XXXVII et XXXVIII); une troisième PEINTURE « HORS TEXTE », rattachée de la même façon à none (fol. 54 verso), la *Purification* avec la *Présentation de l'Enfant Jésus au Temple* (B = planche XXXIX). Une GRANDE MINIATURE dans le texte en tête des vêpres (fol. 57), la *Fuite en Égypte* (S). Six PETITES MINIATURES dans le texte, commentant les psaumes, aux fol. 52 verso, 53 recto et verso, 55 recto et verso, et 56 (toutes S).

Fol. 59 à 67. — Cahier de 8 feuillets, au milieu duquel est intercalée une demi-feuille coupée, formant le folio 64 actuel, qui porte une peinture « hors texte ». — Fin des Heures de la Vierge (suite des vêpres et complies), puis commencement des Psaumes de la pénitence.

Une GRANDE MINIATURE en tête des complies (fol. 60 verso), le *Couronnement de la Vierge* (B = planche XL). Une GRANDE PEINTURE « HORS TEXTE » (fol. 64 verso), la *Chute des anges rebelles* (B = planche XLI). Dix PETITES MINIATURES illustrant les psaumes, aux folios 59 verso, 61 recto et verso, 62 recto et verso, 63, 65 recto et verso, 66 verso, 67 verso (toutes S).

Fol. 68 à 107. — Cinq cahiers de 8 feuillets. — Fin des Psaumes de la pénitence (fol. 68-71); Litanies des saints (fol. 71-74); Heures de la Croix (fol. 75-78); Heures du Saint-Esprit (fol. 79-81); Office des morts (fol. 82-107).

GRANDE IMAGE s'étendant sur deux pages (fol. 71 verso et 72 recto) en tête des Litanies des saints, la *Procession pour la cessation de la peste à Rome* (M = planche XLII-XLIII). Sept GRANDES MINIATURES : une en tête des Heures de la Croix (fol. 75), le *Christ de douleur,* avec les portraits du duc et de la duchesse de Savoie (S = planche XLIV); une deuxième en tête des Heures du Saint-Esprit (fol. 79), la *Pentecôte* (S); les cinq autres à l'Office des morts : (fol. 82) *Job* (S), (fol. 86 verso) l'*Enterrement de Raymond Diocrès* (S, peut-être recouvrant une esquisse B = planche XLV), (fol. 90 verso) le *Cavalier de la Mort* (S = planche XLVI), (fol. 95) une *Bataille* (S), (fol. 100 verso) le *Roi David en prière* (S). Onze PETITES MINIATURES illustrant les psaumes aux fol. 68 verso, 70 recto et verso, 84, 85, 88, 91 verso, 92 verso, 96, 97 verso, 101 verso et 103 verso (toutes S).

Fol. 108. — Analogue au fol. 25. Moitié d'une feuille portant une GRANDE PEINTURE « HORS TEXTE », l'*Enfer* (B = pl. XLVII), la seconde moitié de la feuille n'existant plus qu'à l'état d'onglet.

Fol. 109 à 140. — Quatre cahiers de 8 feuillets; nouvelle division du manuscrit qui s'ouvre par une page réservée blanche, portant seulement cette note pour l'enlumineur : *nichil hic,* et, au-dessous, une rubrique : *Die Dominica. Ad matutinas, Trinitatis officium.* — Exercices de dévotion pour les différents jours de la semaine, sous forme de petits offices : de la Trinité pour le dimanche (fol. 109-113); des Morts pour le lundi (fol. 114-122); du Saint-Esprit pour le mardi (fol. 123-125); de Tous les Saints pour le mercredi (fol. 126-129); du Saint Sacrement pour le jeudi (fol. 130-133); de la Croix pour le vendredi (fol. 134-136); de la Vierge pour le samedi (fol. 137-140).

Sept GRANDES MINIATURES, placées chacune en tête d'un de ces sept petits offices :

pour le dimanche (fol. 109 verso), *Baptême du Christ;* pour le lundi (fol. 113 verso), le *Purgatoire;* pour le mardi (fol. 122 verso), les *Apôtres quittant la Vierge pour aller évangéliser le monde;* pour le mercredi (fol. 126), *Tous les Saints* dans le ciel; pour le jeudi (fol. 129 verso), intérieur d'église avec le *Saint Sacrement* à l'autel; pour le vendredi (fol. 133 verso), l'*Invention de la Sainte Croix;* pour le samedi (fol. 137), la *Présentation de la Vierge au Temple.* = Pl. XLVIII). — (Toutes ces grandes miniatures S.)

Fol. 141. — Feuillet analogue aux folios 25 et 108. Moitié d'une feuille portant une GRANDE PEINTURE « HORS TEXTE », le *Plan de Rome* (B = pl. XLIX).

Fol. 142 et 143. — Deux feuillets isolés qui, au premier abord, paraissent être dans les mêmes conditions matérielles que le précédent, mais qui, examen fait, doivent être considérés comme étant les débris, seuls subsistants, d'un cahier entier dans lequel était transcrit, sur les pages ne portant pas de peintures, le texte du début des Heures de la Passion, matines et laudes, qui manquent aujourd'hui dans le manuscrit.

Deux GRANDES MINIATURES à pleine page de la série de la Passion, en regard l'une de l'autre (fol. 142 verso et 143 recto), *Ego sum* (B = pl. L) et le *Christ mené au prétoire* (B = pl. LI).

Fol. 144 à 149. — Cahier aujourd'hui de 6 feuillets, mais qui devait à l'origine être prévu de 8 feuillets. Le plan général suivi pour l'illustration des Heures de la Passion demandait, en effet, deux miniatures de plus, qui auraient dû se trouver dans ce cahier et qui y font défaut. La place de ces miniatures eût été en tête et à la fin du cahier, sur deux feuillets distincts, mais appartenant à la même feuille de parchemin. — Suite des Heures de la Passion, prime et tierce.

Trois GRANDES MINIATURES à pleine page de la série de la Passion : en tête de prime (fol. 144), la *Flagellation* (B = pl. LII); entre prime et tierce (fol. 146 verso et 147 recto), la *Sortie du prétoire* (B = pl. LIII) et la *Marche au Calvaire* (B = pl. LIV). Une PETITE MINIATURE au fol. 147 verso (S.)

Fol. 150 à 157. — Cahier de 8 feuillets. — Suite des Heures de la Passion depuis sexte jusqu'au commencement des vêpres, s'arrêtant brusquement au milieu d'un mot : *oppro,* dont la fin, *brium*, est indiquée par la réclame comme devant se trouver en tête du cahier suivant.

Quatre GRANDES MINIATURES à pleine page de la série de la Passion, dont deux entre sexte et none (fol. 152 verso et 153 recto), le *Calvaire* (S), et les *Ténèbres* (B = pl. LV), et deux entre none et vêpres (fol. 156 verso et 157 recto), la *Descente de*

*croix* (B = pl. LVI) et la *Mise au tombeau* (S). Trois PETITES MINIATURES (toutes trois S) aux fol. 150, 153 verso et 157 verso.

A la suite du folio 157 se trouve une lacune d'un cahier entier. D'après les exemples fournis par deux autres Livres d'heures du duc de Berry, les *Très belles Heures* dans le fragment appartenant au prince Trivulzio, à Milan, et le Livre d'heures dit *d'Ailly,* possédé par M. le baron Edmond de Rothschild, le cahier manquant ici au volume de Chantilly aurait dû contenir la fin des vêpres et les complies des Heures de la Passion, puis les deux premières messes de Noël (messe de la nuit et messe de l'aurore), peut-être précédées d'une messe de la Vierge pour l'Avent.

Fol. 158 à 189. — Quatre cahiers de 8 feuillets. — Suite des messes, savoir : troisième messe (messe du Jour) de Noël (fol. 158-161); messes des six dimanches de Carême (fol. 161-181); de Pâques (fol. 182-183); de l'Ascension (fol. 184-186); de la Pentecôte (fol. 186-188); de la Trinité (fol. 188-189); début de l'introït de la messe pour la fête du Saint Sacrement (dernières lignes du fol. 189).

Neuf GRANDES MINIATURES : Noël (fol. 158), *Célébration de la messe* (S, peut-être recouvrant une esquisse B = planche LVII); premier dimanche de Carême (fol. 161 verso), *Tentation du Christ* (B = planche LVIII); deuxième dimanche de Carême (fol. 164), la *Chananéenne* (S); troisième dimanche de Carême (fol. 166), *Guérison du possédé* (B = planche LIX); quatrième dimanche de Carême (fol. 168 verso), la *Multiplication des pains* (B = planche LX); cinquième dimanche de Carême (fol. 171), *Résurrection de Lazare* (B = planche LXI); dimanche des Rameaux (fol. 173 verso), *Entrée triomphale du Christ à Jérusalem* (B = planche LXII); Pâques (fol. 182), la *Résurrection* (S); fête de l'Ascension (fol. 184), l'*Ascension du Christ* (S). Trois PETITES MINIATURES (toutes S), pour la Pentecôte (fol. 186), *Descente du Saint-Esprit,* pour la fête de la Trinité (fol. 188), *Buste du Christ,* et pour la fête du Saint Sacrement (fol 189 verso), la *Communion des Apôtres.*

Nouvelle lacune d'un cahier entre les fol. 189 et 190. Ce cahier manquant, toujours d'après les exemples fournis par les autres Livres d'heures du duc de Berry qui ont été cités un peu plus haut, aurait dû contenir la suite de la messe pour la fête du Saint Sacrement, les messes pour les fêtes de saint Jean-Baptiste (patron du duc de Berry) et des saints Apôtres Pierre et Paul; enfin le début de l'introït de la messe de l'Assomption.

Fol. 190 à 202. — Un cahier de 8 feuillets, suivi d'un autre cahier primitivement de 6 feuillets, mais réduit aujourd'hui à 5 feuillets par suite du retranchement de la dernière

demi-feuille (sans doute blanche) après le folio 202. — Suite et fin de la messe de l'Assomption (fol. 190-191); messes pour les fêtes de la Vierge (fol. 191 verso, 192), de l'Exaltation de la Sainte Croix (fol. 192-194), de saint Michel (fol. 195-197), de la Toussaint (fol. 197-199), du Jour des morts (fol. 199-200), et de saint André, un des patrons du duc de Berry (fol. 201-202).

Trois GRANDES MINIATURES : fête de l'Exaltation de la Sainte Croix (fol. 193), l'*Adoration de la Croix* (B = planche LXIII); fête de saint Michel (fol. 195), *Victoire de saint Michel sur le démon* (B = planche LXIV); fête de saint André (fol. 201), *Martyre de saint André* (S). Trois PETITES MINIATURES (toutes S) : messe de la Vierge (fol. 191 verso), *Buste de la Madone;* fête de la Toussaint (fol. 197), *Le Pape siégeant entouré de cardinaux;* Jour des morts (fol. 199 verso), *Messe de Requiem.*

Fol. 203 à 206. — Cahier, paraissant inachevé, de 4 feuillets seulement, dont les deux premières demi-feuilles (fol. 203 et 204) portent la messe du jour de la Purification, tandis que les deux autres demi-feuilles correspondantes (fol. 205 et 206) sont restées blanches.

# EXPLICATION DES PLANCHES

L'examen de nos planches permettant de se rendre compte de la manière dont sont disposées les compositions sur les pages reproduites, nous avons réduit au minimum, pour ne pas donner à nos explications des proportions excessives, la partie descriptive proprement dite. Nous insisterons au contraire sur un côté des miniatures originales que ne peuvent rendre évidemment des photogravures : ce sont les détails de coloris. Nous nous préoccuperons aussi de relever des éléments intéressants pour l'étude critique, tels que les rapprochements à indiquer avec d'autres œuvres d'art existant, soit en France, soit à l'étranger.

Le catalogue imprimé des manuscrits de Chantilly (*Chantilly. Le Cabinet des livres. Manuscrits,* t. I, p. 59 à 71) contient une notice du manuscrit des *Très riches Heures* qui a été préparée par M. le duc d'Aumale. Par un sentiment facile à comprendre, nous avons tenu à faire entrer dans nos descriptions le plus grand nombre possible de citations empruntées à cette notice, laissant ainsi parler lui-même le descendant du duc de Berry à qui la France doit la possession du merveilleux manuscrit de son aïeul.

# PLANCHE I

COMMENCEMENT DES PEINTURES DU CALENDRIER REPRÉSENTANT LES OCCUPATIONS OU LES PLAISIRS DE CHAQUE MOIS. — MOIS DE JANVIER (fol. 1 verso).

(Peinture à pleine page, de la première série, époque du duc de Berry.)

M. le duc d'Aumale a décrit cette miniature dans les termes suivants : « Le duc de « Berry, assis, suivant la tradition « le dos au feu, le ventre à table »; il est coiffé d'un « bonnet de fourrure; sa robe est longue et bleue, fourrée et brodée d'or. Le dais qui « abrite sa tête est d'étoffe rouge, chargé d'écussons semés de France à la bordure « engrelée de gueules et parsemé d'ours et de cygnes blessés (souvenir d'une dame, « dit-on, VRSINE). Armes et emblèmes sont répétés dans la bordure des tapisseries qui « décorent la salle et qui présentent elles-mêmes des tableaux complets, sujets de guerre « traités avec le plus grand soin, château fort, rencontres d'hommes d'armes à cheval « ou à pied, boucliers et bannières armoriés, etc. Au premier plan, écuyers tranchants, « valets du gobelet, lévriers. Tous les costumes sont pittoresques et l'harmonie des « couleurs charmante. Au bout de l'estrade où siège le duc, un personnage, qu'à son « manteau rouge et son costume ecclésiastique on prendrait pour un cardinal, s'assoit « humblement et semble remercier le prince de l'honneur qui lui est fait. Cette figure, « très étudiée et pleine d'expression, est certainement un portrait qui fait pendant à « celui du duc. Est-ce à ce prêtre, pèlerin ou cardinal, que s'adresse le chambellan qui, « se promenant avec sa chaîne et son bâton d'office, jette ces mots écrits : « Aproche, « aproche »? Encore une figure qui peut bien être peinte d'après nature. Au second « plan, des seigneurs ou écuyers se chauffent au feu qui pétille dans une cheminée de « pierre, et se protègent contre son ardeur en tournant la tête et en étendant les mains. « Un écran circulaire en jonc abrite le dos du duc. » (*Chantilly. Manuscrits*, t. I, p. 64.)

Comme complément à ces indications, il y aurait encore tout un ample commentaire à consacrer à cette page très vivante, nous montrant de si nombreux personnages, et où

l'image du duc de Berry est un portrait pris sur le vif, dont nous sommes à même de contrôler l'absolue ressemblance (cf. p. 21).

Parmi les acteurs de la scène figurent, sur le devant, têtes nues, en habits d'intérieur, des serviteurs du duc, tels que deux écuyers tranchants, vus de dos, l'un en robe verte damassée, l'autre en costume mi-parti de deux tons de gris verdâtre, un échanson habillé de bleu, et, près du bout de la table, occupé à tailler des parts, un panetier en surtout rouge recouvrant un vêtement noir. Échanson et panetier portent des feuilles d'oranger brodées sur leurs habits. Les branches d'oranger constituaient un des emblèmes des livrées de la maison ducale. On en voit aussi sur le dais qui surmonte la cheminée, où elles accompagnent les armoiries, les ours et les cygnes.

Plus à l'arrière-plan, d'autres personnages, enveloppés de manteaux et ayant la tête couverte, semblent arriver du dehors. C'est à eux, plus probablement qu'à l'ecclésiastique assis, que doit s'adresser l'invitation à s'approcher du feu. Les têtes de ces personnages ont un caractère d'individualité marquée. Or, la place dans le manuscrit de cette image du festin au mois de janvier nous reporte à l'époque des étrennes, ces étrennes que les comptes nous attestent avoir tenu une si grande place dans les relations du duc de Berry avec son entourage, et, en particulier, avec ses artistes préférés. Il est donc à croire que, dans ces visiteurs, nous devons voir groupés ici quelques-uns des familiers du duc, et il ne serait pas téméraire de penser que nos merveilleux enlumineurs eux-mêmes, Pol de Limbourg et ses frères, peuvent se trouver parmi eux. J'attirerai surtout l'attention, à ce sujet, sur la manière dont est mise bien en valeur, quoiqu'elle soit reléguée dans le fond, la physionomie très fine d'un homme coiffé, d'une manière originale, d'un bonnet gris replié sur l'oreille et vêtu d'une houppelande bleue sur laquelle est répétée, brodée en or, une lettre qui semble être une marque de livrée (peut-être le V E enlacé, emblème du duc Jean). Pour des tableaux proprement dits, la critique a très souvent admis que des effigies se présentant dans des conditions analogues devaient être considérées comme étant les portraits des peintres. Faisons remarquer, d'autre part, que trois de ces personnages placés en arrière et qui ont la tête couverte, portent brodées sur leurs vêtements les feuilles d'oranger de la livrée ducale. Un autre, étendant la main près du montant de la cheminée, a sur sa houppelande des couronnes d'or d'où tombent des rayons. Peut-être est-ce là aussi une marque de livrée, car ce même motif de la couronne à rayons tombants décore la robe du jeune chambellan qui crie : « Aproche, aproche. »

Quant à l'ecclésiastique vêtu de rouge que le duc a fait asseoir à sa table, et dont les cheveux raréfiés sont blancs, certains indices donneraient à penser qu'il peut s'agir d'un des plus fidèles serviteurs du duc de Berry dans les dernières années de sa vie, Martin Gouge, successivement évêque de Chartres, puis de Clermont, conseiller, trésorier général et finalement l'un des exécuteurs testamentaires du duc Jean, prélat qui semble avoir partagé les goûts de son maître pour les beaux manuscrits à peintures.

Le *Festin du mois de janvier* est une des plus admirables miniatures du manuscrit de Chantilly. On pourrait cependant y critiquer le manque de perspective aérienne, les acteurs en chair et en os des premiers plans se confondant un peu trop avec les figures tissées sur les tapisseries placées en tenture au fond de la salle. Tous les détails, si minutieusement rendus, paraissent pris sur nature. En tout cas ils concordent avec les indications que fournissent les documents contemporains. C'est ainsi que la pièce d'orfèvrerie en forme de nef placée sur la table, à droite du tableau, représente, comme nous l'avons dit (p. 21), un objet du trésor ducal décrit par les inventaires sous le nom de « Salière du Pavillon ».

*
* *

Le lecteur sait (cf. p. 4) que les peintures des *Mois* de nos *Très riches Heures* ont été prises par les miniaturistes du *Bréviaire Grimani,* le célèbre manuscrit conservé aujourd'hui à Venise à la Bibliothèque de Saint-Marc, comme source d'inspiration pour leurs illustrations du Calendrier de ce *Bréviaire.* La confrontation, à cet égard, des deux volumes de Chantilly et de Venise, pour la présente planche et pour celles qui suivront, jusqu'à notre planche XII comprise, est aisée à faire à l'aide de deux ouvrages consacrés au *Bréviaire Grimani*, l'édition photographique de Perini, de 1862, et la superbe édition que font actuellement paraître MM. de Vries et Morpurgo. Dans ces deux ouvrages, toutes les grandes images du Calendrier du *Grimani* se trouvent reproduites avec des numéros d'ordre identiques.

Sans copier exactement la page de Chantilly que reproduit notre planche I, les miniaturistes du *Bréviaire Grimani* s'en sont tout au moins beaucoup inspirés pour l'illustration du mois de janvier de leur Calendrier (n° 1 des publications citées).

# PLANCHE II

SUITE DU CALENDRIER. — MOIS DE FÉVRIER (fol. 2 verso).

(Peinture à pleine page, de la première série, époque du duc de Berry.)

Une ferme dans la campagne, avec son pigeonnier, son rucher, sa bergerie. Dans l'intérieur de l'habitation se chauffent la maîtresse, vêtue de bleu, et deux domestiques. Au dehors, un homme abat un arbre. Dans le lointain, un village vers lequel se dirige un autre homme conduisant un âne chargé. Sur la droite, un personnage dont le vêtement de couleur rose annonce plus d'aisance, sans doute le maître du logis, rentre à la ferme, en s'enveloppant frileusement la tête et le buste dans un manteau blanchâtre. Effet de neige remarquablement rendu, auquel la couleur, dans l'original, donne encore plus de caractère de vérité. Le ciel gris et bas, qui pèse sur la nature désolée, est surtout d'un effet admirable.

Composition copiée dans le Calendrier du *Bréviaire Grimani* (planche n° 3 des reproductions citées), sauf déplacement de certains détails les uns par rapport aux autres, et introduction d'une figure d'enfant dont l'attitude naturaliste rappelle les libertés de certains tableaux flamands représentant des kermesses.

## PLANCHE III

SUITE DU CALENDRIER. — MOIS DE MARS (fol. 3 verso).

(Peinture à pleine page, de la première série, époque du duc de Berry.)

Travaux du mois : le labourage, la taille de la vigne, etc. Le paysan qui conduit la charrue, au premier plan, porte un surcot gris sur une tunique bleue. Dans le fond se profile un des châteaux du duc de Berry, dont tous les toits sont d'ardoises, sauf la grosse tour de droite qui est couverte de tuiles rouges. C'est « la vaste forteresse de Lusignan sur la Vienne », comme le dit le catalogue de M. le duc d'Aumale. « La fée Mélusine, « ajoute le même catalogue, sous la forme d'un dragon d'or, vient, à travers les airs, « retrouver son mari Raymondin (voir le célèbre roman). Berceau des Plantagenet et des « La Rochefoucauld. » (*Chantilly. Manuscrits,* t. I, p. 66.)

Suivant M. B. Ledain, dans cette miniature, « la vue est prise des hauteurs de Puyberger. On y reconnaît très bien l'ensemble et les principales parties du monument, la tour Mélusine [dite aussi la tour d'Étampes], la tour Poitevine au-dessus de laquelle plane en volant la fameuse fée-serpent, le logis de la reine, le portail de l'Échelle, le portail de Geoffroy à la Grand'dent, la tour de l'Horloge ou de la Lanterne, la Barbacane, le mur d'enceinte crénelé et la muraille embrassant les fausses braies sur le penchant de la colline. » (*Paysages et monuments du Poitou,* publiés par J. Robuchon, Paris, 1890, in-folio, p. 21 des fascicules consacrés à Lusignan.)

Le château de Lusignan fut une des résidences favorites du duc de Berry. Le prince y avait même un « atelier » ou du moins une pièce que les comptes désignent par ce nom. Des travaux, sur lesquels nous possédons quelques documents intéressants, y furent exécutés par son ordre. En 1402, la direction de ces travaux était confiée au célèbre architecte Dreux de Dammartin. (Voir, pour plus de détails, l'ouvrage de MM. de Champeaux et Gauchery, *Les Travaux d'art exécutés pour Jean de France, duc de Berry,* p. 60 et suiv.)

Cette miniature a été copiée dans le *Bréviaire Grimani,* planche n° 5 des reproductions citées.

# PLANCHE IV

SUITE DU CALENDRIER. — MOIS D'AVRIL (fol. 4 verso).

(Peinture à pleine page, de la première série, époque du duc de Berry.)

Avril est le mois du renouveau, le mois du réveil de la nature; c'est aussi le mois des amours et des fiançailles. Tel est le double thème qui a inspiré au peintre du duc de Berry une composition pleine de grâce et de fraîcheur. Dans l'original, un coloris délicieux ajoute encore à la beauté du tableau. Deux jeunes filles cueillent des violettes. L'une d'elles porte une robe bleue avec un surcot noir bordé de blanc; l'autre est enveloppée d'une grande houppelande rose doublée de gris. Debout, à côté d'elles, une autre jeune fille, qu'accompagne une femme d'apparence un peu plus âgée, échange un anneau avec un jeune homme. La fiancée, coiffée d'un chapeau de fourrure noire garni de trois plumes d'autruche, l'une rouge, l'autre jaune et la troisième blanche, laisse traîner une grande mante d'étoffe damassée, de ce ton mauve qu'affectionnaient Pol et ses frères et qui revient d'un manière très fréquente sous leurs pinceaux. Sa compagne est enveloppée d'un vêtement noir doublé de rouge, avec une coiffure d'orfèvrerie ouvragée. Le fiancé porte une houppelande bleue richement brodée d'or, à très amples manches, allant jusqu'à toucher la terre. Il est coiffé d'un chaperon de couleur rouge. Le personnage qui apparaît entre les fiancés, un peu en arrière, est en surcot gris, avec un haut bonnet noir. Le page, sur la gauche, est habillé de rouge.

Quels sont ces jeunes gens dont les serments s'échangent? Il eût été très séduisant d'arriver à le déterminer. Après avoir beaucoup cherché, beaucoup imaginé, je ne saurais malheureusement proposer aucune identification qui ne soit pas une pure hypothèse. Il se pourrait très bien, d'ailleurs, que la composition soit ici uniquement de fantaisie. Cependant, sur la robe du fiancé, nous retrouvons brodé le même motif d'une couronne d'où tombent des rayons d'or, signalé par nous comme étant peut-être une marque de livrée, sur le vêtement de deux personnages dans le tableau du *Festin du mois de janvier* (pl. I).

Le château et la ville que nous apercevons dans le fond de la présente image, et dont les murs gris sont surmontés de toits de tuiles rouges, nous représentent le château et la ville de Dourdan, au bord de l'Orge. L'identification, qui n'avait pas encore été faite, nous paraît mise hors de doute par la comparaison avec d'anciennes vues, notamment avec une gravure du dix-septième siècle d'après un dessin de Chastillon, ingénieur des rois Henri IV et Louis XIII (1547-1616). Dourdan, dont il subsiste des restes importants, était arrivé en la possession du duc de Berry en même temps qu'Étampes. Le duc Jean y avait une partie de ses objets précieux en 1401. Lorsque, au mois de décembre de cette année, il fit procéder à l'inventaire de son mobilier, c'est par Dourdan que ses agents commencèrent leurs opérations.

Comme détails intéressants, on remarquera les barques de pêcheurs remorquant un filet, à l'arrière-plan, et la disposition, curieusement observée et rendue, qui est adoptée pour la culture des arbres fruitiers dans le jardin clos de murs qui se trouve sur la droite.

Dans le *Bréviaire Grimani,* le tableau du mois d'avril au Calendrier (planche n° 7 des reproductions citées) est consacré au même sujet; mais l'arrangement des personnages a été sensiblement modifié.

# PLANCHE V

SUITE DU CALENDRIER. — MOIS DE MAI (fol. 5 verso).

(Peinture à pleine page, de la première série, époque du duc de Berry.)

M. le duc d'Aumale appelait cette peinture la *Reine de mai*. En réalité, elle nous reporte à l'habitude traditionnelle, qui resta longtemps populaire en France, de fêter joyeusement le premier jour du mois de mai. Des documents contemporains nous apprennent que, à l'époque où vivait le duc Jean de Berry, cette fête du 1er mai était très en honneur à la Cour de France, le duc Jean lui-même y prenant sa part comme acteur, au moins dans sa jeunesse. La coutume était, en ce jour, de se parer de guirlandes de feuillage; mais à la Cour de Charles VI on raffinait; il y avait ce qu'on appelait la « livrée de may », consistant en « houppelandes de drap vert gay », et c'était le roi lui-même qui faisait les frais de la distribution de cette livrée « vert gay » aux princes de sa famille et aux gens de sa maison. (Documents des Archives nationales publiés par A. JAL, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire,* 2e édition, Paris, 1872, p. 820.)

Dans notre miniature de Chantilly nous voyons une cavalcade, composée principalement de jeunes gens; elle s'avance au son des instruments de musique. Tous les personnages, conformément à la tradition, ont placé sur leur tête ou autour de leur cou des couronnes de feuillage. Comme dans la miniature précédente, les costumes sont très variés de couleurs, et l'accord des tons donne à l'ensemble une harmonie ravissante. Des quatre jeunes femmes prenant part à la chevauchée, les trois premières portent la « livrée de may » de la Cour de France, étant uniformément vêtues de houppelandes de couleur « vert gay », d'une nuance claire et très douce. La quatrième est en robe mauve brodée d'un semis de petites couronnes d'or. Le cavalier qui se retourne, comme pour adresser la parole aux élégantes amazones, et semble être le chef du cortège, est le plus galamment accoutré. Son vêtement est mi-parti de rouge, mi-parti de blanc et noir. Rouge, blanc et noir, c'étaient les couleurs du roi de France, à l'époque où notre miniature a été peinte. Le personnage est trop jeune pour être le roi

Charles VI. Mais peut-être avons-nous ici le portrait de quelque prince du sang. Les deux cavaliers à sa droite et à sa gauche sont en bleu. Un autre cavalier dont on ne voit que le haut du buste, entre les deux premières amazones, porte aussi un costume mi-parti de noir et de rouge. Enfin mi-partis, cette fois de rose et de gris, sont encore les vêtements des musiciens.

La cavalcade défile dans un bois et la scène se passe aux environs de la ville de Riom, dont les tours et les clochers se profilent à l'horizon par-dessus les arbres. La ville de Riom est reconnaissable par la comparaison avec d'anciens documents figurés, notamment avec une vue du quinzième siècle, orientée toutefois un peu différemment, peinte dans l'*Armorial d'Auvergne* de Guillaume Revel. (Bibl. nat., ms. français 22297. — Cette vue est reproduite sur une des planches de l'ouvrage de MM. de Champeaux et Gauchery.)

Riom était la capitale du duché d'Auvergne, dont Jean de France joignait le titre à celui de duc de Berry. Nous renvoyons à l'ouvrage de MM. de Champeaux et Gauchery pour le détail des travaux très importants que le duc de Berry fit exécuter à Riom, à commencer par ceux de l'admirable Sainte-Chapelle, heureusement conservée debout jusqu'à nos jours.

La cavalcade du mois de mai des *Très riches Heures* a été copiée, sauf modifications de détail, dans le Calendrier du *Bréviaire Grimani* (planche n° 9 des reproductions citées).

# PLANCHE VI

SUITE DU CALENDRIER. — MOIS DE JUIN (fol. 6 verso).

(Peinture à pleine page, de la première série, époque du duc de Berry.)

*Les Foins;* dans le fond la pointe ouest de la Cité à Paris, avec le Palais et la Sainte-Chapelle. La vue est prise de la rive gauche de la Seine, à l'endroit qu'occupait l'hôtel de Nesle, résidence du duc Jean de Berry (voir à ce sujet, p. 22). « Plus anciennement « habité que le Louvre, dit M. le duc d'Aumale, le *logis du Roi,* aujourd'hui Palais de « Justice, nous montre sa façade intérieure, dont il ne reste plus trace; au fond, on « reconnaît les deux tours dites de la Conciergerie, avec le bâtiment qui les touche, le « beffroi, la Sainte-Chapelle. Sur les bords du bras de rivière qui enveloppe *l'île du Palais,* « on fait les foins. » (*Chantilly. Manuscrits,* t. I, p. 65.)

Par la précision de tous les détails, cette miniature constitue un document de premier ordre pour l'histoire du vieux Paris. A la droite des tours de la Conciergerie et de la tour de l'Horloge (le « beffroi » de M. le duc d'Aumale), on voit les deux pignons de la grande salle du Palais; puis, plus rapprochée de la Sainte-Chapelle, la grosse tour Montgommery. L'escalier qui longe la façade sur le devant, la poterne qui donne sur la Seine à l'endroit qu'occupe aujourd'hui le terre-plein du Pont-Neuf portant la statue de Henri IV, sont de curieux détails à noter. Toutes les toitures sont d'ardoises, sauf celles des deux tours de la Conciergerie et celle d'une petite tourelle dépassant à peine le toit, à peu près à mi-distance entre la tour Montgommery et la Sainte-Chapelle, qui sont couvertes de tuiles rouges.

Les deux faneuses sont l'une en bleu, l'autre en gris. Quant aux faucheurs, l'un n'est vêtu que d'une chemise; les deux autres portent des espèces de blouses, gris bleu pour l'homme de gauche, rose pour celui de droite.

Le tableau des *Foins* a été imité dans le Calendrier du *Bréviaire Grimani* (planche n° 11 des reproductions citées).

D'autre part, dans l'exemplaire du *Romuléon* enluminé pour l'amiral Louis Malet de

Graville, ms. français 364 de la Bibliothèque nationale, dont nous avons parlé à la page 112, Jean Colombe a copié sur le folio 197, pour représenter une ville d'Afrique, la vue du Palais, à Paris, que lui offrait la présente peinture des *Très riches Heures*. Il s'en est encore inspiré partiellement pour la partie de gauche du fond d'une autre miniature, placée au folio 243 verso du même volume du *Romuléon*.

# PLANCHE VII

SUITE DU CALENDRIER. — MOIS DE JUILLET (fol. 7 verso).

(Peinture à pleine page, de la première série, époque du duc de Berry.)

« *La Moisson* (juillet), dit le catalogue de M. le duc d'Aumale, se fait devant le château « de Poitiers, bâti en forme de triangle entre le Clain et la Boivre, avec ses trois tours et « ses dépendances extérieures. » (*Chantilly. Manuscrits,* t. I, p. 66.)

L'identification de l'édifice est rendue certaine par la comparaison avec un dessin de Chastillon, et mieux encore avec le grand tableau-plan, représentant le siège de la ville par Coligny en 1569, exposé au Musée de Poitiers.

Le château de Poitiers, construit à la fin du douzième siècle ou au commencement du treizième, fut rebâti par le duc de Berry. Il est probable que les travaux de construction commandés par le duc furent entrepris sous le pontificat de Grégoire XI (1370-1378). Le célèbre architecte Guy de Dammartin y collabora activement. Au château de Poitiers se rattache le souvenir du roi Charles VII qui, dans les débuts si troublés de son règne, l'habita à plusieurs reprises avec sa cour, à partir de 1425.

La miniature du manuscrit de Chantilly, ainsi que l'expose M. Léon Babinet dans une étude insérée dans les *Paysages et Monuments du Poitou,* publiés par M. Robuchon, donne une haute idée du château de Poitiers et de l'élégance de ses constructions du quatorzième siècle. La courtine qui nous fait face est celle qui est parallèle au Clain. L'artiste s'était placé sur la rive droite de cette rivière, au pied des rochers, au delà du mur de fermeture du faubourg de Rochereuil. Près de la tour de droite du château aboutit le pont de secours, en bois, reposant sur les trois piles en maçonnerie que l'on voit encore dans le lit du Clain. La pile de droite supporte une sorte de tour rectangulaire en maçonnerie, non sans élégance, précédée d'un pont sans parapet et qu'on pouvait replier. C'était l'entrée du pont de bois de secours dont les parapets étaient pleins. Près du château, aux piles en pierre succédaient des supports en bois, et on voit très nettement que près de la courtine se trouvait un pont-levis. Les galeries de l'intérieur du château

sont vues obliquement, ainsi que les servitudes placées en dehors, à droite, et dans lesquelles on distingue une chapelle. » *(Paysages et Monuments du Poitou,* t. I, consacré à Poitiers, p. 139.)

Indépendamment de la moisson, l'artiste a encore fait figurer dans sa composition, comme travaux du mois de juillet, la tonte des moutons.

Ce tableau a été pris pour modèle, quant aux grandes lignes, dans le *Bréviaire Grimani* (planche n° 13 des reproductions citées).

# PLANCHE VIII

SUITE DU CALENDRIER. — MOIS D'AOUT (fol. 8 verso).

(Peinture à pleine page, de la première série, époque du duc de Berry.)

*Le Départ pour la chasse au faucon.* — Au premier plan, accompagné de deux chiens, un fauconnier à pied, vêtu de gris et coiffé d'un chapeau de paille, porte sur son poing deux faucons et tire après lui une longue gaule. Des cavaliers le suivent. Le premier, en manteau mauve, un grand chapeau de paille à bords relevés sur la tête, porte en croupe une jeune fille vêtue d'une robe grise à volant blanc. De sa main gauche, il lance un faucon. Un autre faucon est perché sur le poing de l'amazone qui suit, vêtue de bleu, assise sur une selle rouge. Enfin un second couple, sur un même cheval, ferme la marche, la femme en rose, l'homme en costume mi-parti de gris et de vert, avec un chapeau de fourrure noire. Sur un plan plus éloigné, des baigneurs nageant dans un cours d'eau et des paysans occupés à rentrer la moisson précédemment fauchée en juillet. Dans le fond le château d'Étampes, couvert de tuiles rouge.

Le château d'Étampes est reconnaissable à la forme très particulière du donjon central qui le domine, et qui existe encore aujourd'hui, constitué par quatre demi-tours accolées comme dans une sorte de quatre-feuilles. Le comté d'Étampes avait été acquis du duc Louis d'Anjou par le duc de Berry, qui, depuis ce moment, fit toujours figurer parmi les titres qu'il prenait celui de comte d'Étampes. Des articles d'inventaires nous parlent des séjours du duc de Berry au château d'Étampes et d'acquisitions de joyaux qu'il y fit.

La miniature correspondante dans le *Bréviaire Grimani* représente également un départ pour la chasse, avec un des chiens et un veneur à pied accompagnant une cavalcade qui défile devant un château à l'arrière-plan (planche n° 15 des reproductions citées).

# PLANCHE IX

SUITE DU CALENDRIER. — MOIS DE SEPTEMBRE (fol. 9 verso).

(Peinture à pleine page. La partie supérieure formant tympan demi-circulaire, avec le char du soleil au centre et deux signes du zodiaque sur la circonférence, est entièrement de l'époque du duc de Berry. Le tableau rectangulaire au-dessous, commencé au temps du duc de Berry également, n'a été achevé qu'au moment où le manuscrit a été terminé pour le duc de Savoie.)

*Les Vendanges.* — Ce tableau rentre dans la catégorie des pages de travail mixte. L'examen de l'original, principalement en ce qui concerne le coloris, démontre que la mise en couleurs des premiers plans, et surtout des groupes de vendangeurs, date seulement de la fin du quinzième siècle, époque de Jean Colombe. Mais le dessin général de la composition remonte incontestablement au temps du duc de Berry. Dès cette première période aussi, toutes les parties d'architecture ont dû être terminées. Il serait possible toutefois que le château ait été un peu repris, pour un dernier parachèvement ou plutôt pour une mise au ton, par la même main qui a peint après coup les scènes de vendanges. Mais, dans son ensemble, la représentation de l'édifice nous reporte certainement à la période primitive, celle antérieure à la mort du duc de Berry.

Le superbe château, qui dresse fièrement à l'arrière-plan ses tours, ses pinacles et ses girouettes surmontant de grandes fleurs de lis dorées, a longtemps passé et passait encore récemment pour être le château de Bicêtre, près Paris. Il est indiqué comme tel dans le catalogue imprimé des manuscrits de Chantilly. Mais l'examen minutieux et attentif des détails a amené un éminent architecte, M. Lucien Magne, inspecteur général des monuments historiques, à reconnaître qu'il s'agissait en réalité du château de Saumur, découverte dont M. Lucien Magne a bien voulu aussitôt me donner communication. Aucun doute ne peut subsister quant à cette identification; en effet, le château de Saumur étant encore aujourd'hui debout en grande partie, il est aisé de vérifier sur les lieux mêmes la parfaite concordance des lignes de l'édifice avec l'image qui en est donnée sur notre présente planche. Au contraire, d'anciennes gravures qui nous ont conservé l'aspect des ruines du château de Bicêtre, avant son entière démolition, nous prouvent que,

dans ce château de Bicêtre, la disposition des bâtiments était sensiblement différente.

La présence du château de Saumur dans un tableau ayant pour sujet la vendange se conçoit aisément. On sait, en effet, de quelle réputation jouissaient alors les vins de Saumur, réputation se maintenant d'ailleurs aujourd'hui. L'excellence des crus de Saumur pouvait d'autant plus être connue des artistes du duc de Berry que ceux-ci étaient familiers avec le Poitou, comme le prouvent leurs vues de Poitiers et de Lusignan, et que la région de Saumur touche au Poitou.

En tant que détail curieux, on remarquera, sur la gauche du château, l'édifice en forme de pyramide, avec grosse cheminée centrale et petites cheminées accessoires. Ce sont évidemment les cuisines, disposées comme celles qui subsistent, dans la même contrée que Saumur, à Fontevrault.

Bien que la miniature pour le mois de septembre ne date qu'en partie du temps du duc de Berry, elle n'en est pas moins très précieuse. Le fait qu'une notable portion du château représenté sur cette page existe encore permet de constater, nous l'avons déjà dit, que le dessin de l'architecture, celui-ci très certainement de la première époque, est de la plus rigoureuse exactitude. Pas un détail, contreforts descendant le long des grosses tours, glacis au pied de celles-ci, nombre et place des fenêtres, forme des amortissements dans les parties supérieures des murs, arc de soutien, etc., qui ne se retrouve au château de Saumur, dans ce qui a échappé à la destruction ou à la modernisation. Cette miniature fournit donc le moyen de contrôler une fois de plus avec quelle extrême conscience les artistes du duc de Berry reproduisaient ce qu'ils avaient sous les yeux. Nous avons là une garantie de parfaite véracité pour les vues d'autres monuments, par exemple le vieux Louvre de la planche suivante, qui, moins heureux que le château de Saumur, ont été complètement détruits dans la suite des siècles.

La miniature du mois de septembre, dans ses grandes lignes, a été imitée dans le *Bréviaire Grimani* (planche n° 17 des reproductions citées).

## PLANCHE X

SUITE DU CALENDRIER. — MOIS D'OCTOBRE (fol. 10 verso).

(Peinture à pleine page, de la première série, époque du duc de Berry.)

*Les Semailles;* dans le fond le Louvre. Vue prise de la rive gauche de la Seine, à l'endroit qu'occupait l'hôtel de Nesle, logis du duc de Berry à Paris (cf. p. 22).

Cette miniature était une des pages de prédilection de M. le duc d'Aumale. « Le « Louvre de Charles V! écrit-il dans sa notice du manuscrit, avec ses façades, ses « flancs, la Grosse Tour de laquelle *mouvaient* tous les fiefs de France, les toits ouvragés, « les pennons d'azur fleurdelisés, le mur d'enceinte à tourelles et à poternes qui a subsisté « si longtemps. Devant cette muraille, la Seine, puis le Pré-aux-Clercs, et des champs où « se font les labours. C'est le mois d'octobre. Admirable de dessin et de couleur. » (*Chantilly. Manuscrits,* t. I, p. 65.)

On ne saurait trop s'associer à ces derniers mots d'éloge. Tout est à admirer ici. Nous signalerons particulièrement les personnages minuscules, si justes d'attitudes, malgré leurs proportions microscopiques, que l'artiste a placés entre la rive droite de la Seine et le mur d'enceinte du Louvre. A cet égard, cette page du manuscrit de Chantilly rappelle l'image véritablement extraordinaire et presque contemporaine, car elle a été peinte au plus tard en 1417, où figure le comte Guillaume IV de Bavière-Hainaut-Hollande, dans les *Heures de Turin* (planche XXXVII de la reproduction de ces Heures, publiée en l'honneur de M. Léopold Delisle; voir également la photogravure jointe à mon travail déjà cité sur *Les Débuts des Van Eyck*). Il semble aussi, avons-nous dit (p. 38), qu'il y ait là comme l'avant-goût de ce fond d'une si prodigieuse finesse qui se déroule derrière la *Vierge au donateur* de Van Eyck, dans le tableau du Musée du Louvre.

La miniature de Chantilly, reproduite sur la présente planche, n'est pas moins précieuse comme document historique et archéologique. Il n'existe rien de comparable pour nous donner l'impression de ce que devait être, ainsi que l'a décrite un membre de l'Institut, « dans sa double enceinte de murs crénelés et flanqués de tours rondes, la masse

imposante, accidentée et variée du château du Louvre, avec ses saillies, ses fenêtres à meneaux, ses étages superposés, ses toitures à crêtes, ses lucarnes, ses statues, et toute cette floraison de pinacles et de clochetons, dentelés d'épis et de girouettes de fer forgé et découpé, qui donnaient aux palais fortifiés de ce temps une incomparable expression de fierté, de hardiesse et d'imprévu ». (Albert BABEAU, *Le Louvre et son histoire,* Paris, 1895, p. 33.)

Comme détails amusants, on remarquera, un peu en arrière des travailleurs, les fils tendus sur des bâtonnets et le mannequin, planté dans l'attitude d'un chasseur tirant de l'arc, qui doivent servir à protéger un champ en effrayant les oiseaux, ces mêmes oiseaux sans doute que l'artiste a représentés avec tant de vérité au premier plan, à gauche, picorant le grain déjà épandu par le semeur.

Ce semeur porte une tunique bleue. L'homme à cheval qui conduit la herse est en rouge.

Le tableau des *Semailles* a été imité dans le *Bréviaire Grimani* (planche n° 19 des reproductions citées). Les miniaturistes de ce *Bréviaire* lui ont emprunté, en les reproduisant presque identiquement, les figures du semeur et de l'homme qui mène la herse. Ils ont aussi imité le tireur d'arc. Seulement, dans la miniature de Chantilly, ce tireur d'arc n'est qu'un épouvantail pour les oiseaux, tandis que, dans le *Bréviaire Grimani*, il est devenu un personnage en chair et en os, un véritable chasseur.

# PLANCHE XI

SUITE DU CALENDRIER. — MOIS DE NOVEMBRE (fol. 11 verso).

(Peinture à pleine page. La partie supérieure, formant tympan demi-circulaire, avec l'image du soleil et des signes du zodiaque, est de l'époque du duc de Berry. Le tableau rectangulaire, au-dessous, n'a été peint qu'à l'époque du duc Charles Ier de Savoie, par Jean Colombe, et rentre par conséquent dans les miniatures de notre seconde série.)

*La Glandée.* — Dans le tableau rectangulaire, Jean Colombe semble avoir fait effort pour ne pas rester trop loin des admirables modèles que lui offraient les autres pages déjà terminées du Calendrier. Le paysage a été notamment traité par lui avec un soin tout particulier. Mais on ne peut, malgré tout, que constater sa très grande infériorité comme artiste, relativement à ses devanciers.

Cette page a été imitée dans le *Bréviaire Grimani* (planche n° 21 des reproductions citées), mais avec la composition retournée, le paysan qui jette son bâton dans les arbres étant à droite de la forêt au lieu d'être à gauche, et ainsi de suite.

# PLANCHE XII

SUITE ET FIN DU CALENDRIER. — MOIS DE DÉCEMBRE (fol. 12 verso).

(Peinture à pleine page, de la première série, époque du duc de Berry.)

« *L'Hallali* sonne dans la forêt de Vincennes, dit M. le duc d'Aumale; veneurs et « chiens se pressent autour du sanglier porté bas. Tout est vivant, animé. Au-dessus de « la futaie de chênes, dont les feuilles mortes forment comme un toit, on distingue le « donjon et les sept tours carrées. » (*Chantilly. Manuscrits,* t. I, p. 66.)

Le miniaturiste a créé ici un admirable tableau, aussi remarquable pour la composition et le dessin que pour le coloris. Dans l'original, les teintes rousses de l'arrière-automne forment la note dominante, que réveillent les tons plus vifs des vêtements des veneurs. De ceux-ci, le premier à droite est en bleu, avec des chausses couleur saumon, celui du fond est en rouge, le troisième porte une jaquette mi-partie de rouge et de fauve, avec des manches en damier noir et blanc, et des chausses bleues. La manière dont sont compris les arbres, et l'échelle de proportion relative des troncs par rapport à la stature des hommes, laissent encore à désirer. Mais les Van Eyck n'ont pas procédé autrement dans les fonds de leur panneau central du retable de *l'Agneau mystique* à Saint-Bavon de Gand.

Les chiens, en revanche, sont traités avec une vérité prodigieuse sur laquelle nous avons déjà attiré l'attention (voir p. 37). Un amateur de vénerie pourrait probablement reconnaître la race à laquelle appartient chacun d'eux.

Le tableau de *l'Hallali* a été copié dans le *Bréviaire Grimani* (planche n° 23 des reproductions citées), et il est devenu un modèle, évidemment célèbre, que l'on trouve imité dans plusieurs manuscrits de l'école flamande du seizième siècle, par exemple dans les *Heures de Hennessy* de la Bibliothèque royale de Bruxelles (voir la publication de M. J. Destrée, *Les Heures de Notre-Dame dites de Hennessy,* Bruxelles, 1896, in-4°, planche XXIII, et p. 41-42), et dans des fragments d'un autre livre du même genre conservés au British Museum, ms. additionnal 18855.

# PLANCHE XIII

FIGURE ANALOGUE A CELLE DITE DE L'HOMME ANATOMIQUE DANS LES LIVRES D'HEURES IMPRIMÉS DE LA FIN DU QUINZIÈME SIÈCLE (fol. 14 verso).

(Grande peinture hors texte, de la première série, époque du duc de Berry.)

Une double représentation du corps humain, l'une de face avec les cheveux blonds, l'autre de dos avec une chevelure brune, se détache sur un fond bleu pâle où des nuages dorés et argentés dessinent des ellipses concentriques. Du haut en bas de celui des deux corps qui est vu de face, sont disposés, dans leur ordre astronomique, les signes du zodiaque, depuis le Bélier qui surmonte la tête, jusqu'aux Poissons placés sous les pieds. Les douze signes du zodiaque sont répétés sur la bordure du cadre ovale qui entoure la figure, occupant de petits cartouches elliptiques dont le fond, venu en noir sur la photographie, est bleu foncé sur l'original. Dans les quatre angles, des inscriptions latines indiquent les différents tempéraments de l'homme avec lesquels les signes du zodiaque sont censés être en relation : « Bélier, Lion, Sagittaire, sont chauds et secs, colériques, masculins. Orientaux — Taureau, Vierge, Capricorne sont froids et secs, mélancoliques, féminins. Occidentaux — Gémeaux, Verseau et Balance sont chauds et humides, masculins, sanguins. Méridionaux — Cancer, Scorpion, Poissons, sont froids et humides, flegmatiques, féminins. Septentrionaux. » — La page porte les armoiries du duc de Berry, et son chiffre mystérieux V. E. enlacés.

Les artistes employés par le duc Jean ont su ennoblir et rendre même séduisante cette représentation, ingrate en elle-même. Leur grande figure de face est très délicatement modelée en pleine lumière; et, sur l'original, un délicieux accord de tons dorés et argentins avec des bleus dans les fonds, et des verts clairs pour les rinceaux, donne à l'ensemble un remarquable aspect décoratif, qui pourrait presque être comparé à celui d'un émail.

Sur la présence de cette image dans le manuscrit de Chantilly, voir p. 29.

## PLANCHE XIV

ILLUSTRATION POUR UN EXTRAIT DE L'ÉVANGILE SELON SAINT JEAN (fol. 17 recto).

(Grande miniature dans le texte, de la première série, époque du duc de Berry.)

*Saint Jean dans l'île de Pathmos.* — Le saint, vêtu d'une robe verte diaprée d'or, avec un manteau mauve, les yeux levés vers le ciel, se prépare à écrire. A côté de l'évangéliste, son symbole, l'Aigle, tient suspendu dans son bec un étui rouge. Une barque s'éloigne de l'îlot où est le saint; le rameur qui la dirige est vêtu de bleu. Dans le haut de la composition apparaît la première des visions décrites par saint Jean dans l'Apocalypse : « D'abord il parut un trône dans le ciel et une personne assise sur le trône... Il y avait autour du trône vingt-quatre sièges, et sur ces sièges vingt-quatre vieillards qui étaient assis, revêtus d'habits blancs, ayant sur leurs têtes des couronnes d'or. Du trône il sortait des éclairs, des voix et des tonnerres. » *(Apocalypse,* IV, II, III et V.) Conformément à l'indication de ce texte, les vieillards couronnés sont uniformément vêtus de blanc. Le Christ qui siège sur le trône porte une robe jaune verdâtre, avec un manteau rouge glacé d'or. Il tient sur ses genoux l'agneau, ainsi que le livre scellé, dont il est également question dans l'Apocalypse.

La ville de l'arrière-plan, dont tous les édifices sont modelés dans une gamme générale bleuâtre, au delà de la mer qui entoure l'îlot, paraît être une vue de fantaisie. On peut cependant remarquer, vers la droite, une sorte de Sainte-Chapelle qui éveille le souvenir des constructions de ce genre que le duc de Berry s'était plu à faire édifier dans ses états, à Poitiers, à Bourges et à Riom.

# PLANCHE XV

ILLUSTRATIONS POUR DES EXTRAITS DE L'ÉVANGILE SELON SAINT LUC ET DE L'ÉVANGILE SELON SAINT MATTHIEU (fol. 18 recto et verso).

(Deux petites miniatures, chacune dans une colonne de texte, réunies par nous sur une même planche; de la première série, époque du duc de Berry.)

A gauche de la planche (fol. 18 recto), *Saint Luc*. — Le saint évangéliste est occupé à écrire, vêtu de mauve, la figure se détachant sur un fond bleu à rinceaux dorés. Par inadvertance, le peintre a placé au-dessus de saint Luc le symbole de l'ange, qui conviendrait à saint Matthieu. Mais c'est bien de saint Luc qu'il s'agit; on lit, en effet, au bas de la colonne de texte qui précède immédiatement cette image, la légende suivante tracée en caractères alternativement d'or et d'azur : « Sequentia sancti Evangelii secundum Lucam »; et le texte qui commence au-dessous de l'image est un texte tiré de l'évangile de saint Luc (I, XXVI et suiv.).

A droite de la planche (fol. 18 verso), *Saint Matthieu*. — Celui-ci porte une robe violette et un manteau rose; il est assis, ayant devant lui une sorte de bibliothèque tournante surmontée d'une statuette de prophète. Fond bleu à rinceaux ton sur ton, sur lequel se détache un château dominant une montagne. La miniature est précédée dans le manuscrit de cette légende écrite en bleu : « Secundum Matheum », et le texte qui suit est tiré de l'évangile de saint Matthieu (II, I et suiv.). Seulement le peintre, continuant l'interversion, a placé au-dessus de saint Matthieu le symbole du bœuf, qui aurait dû être appliqué à saint Luc, objet de la précédente miniature.

La forme des sièges et des pupitres, dans ces deux images, est tout à fait une caractéristique des manuscrits français du temps du duc de Berry, dans lesquels on pourrait relever maints exemples de représentations analogues des évangélistes. On retrouve aussi quelquefois des figures semblables d'évangélistes en Italie. Je puis citer, par exemple, celles qui sont peintes à fresque sur les deux côtés de la chaire de l'église San Fermo, à Vérone. Mais la question est extrêmement délicate de savoir où le type a pris naissance, s'il a passé d'Italie en France, ou au contraire s'il a été emprunté par les Italiens aux artistes du nord des Alpes.

# PLANCHE XVI

ILLUSTRATION POUR UN EXTRAIT DE L'ÉVANGILE SELON SAINT MARC
(fol. 17 verso).

(Grande miniature dans le texte, de la première série, époque du duc de Berry.)

*Martyre de saint Marc.* — Le saint mis à mort en Égypte, qui tombe, étranglé par un Maure au visage basané, porte une chasuble bleue diaprée d'or et de rouge. La note mauve habituelle est donnée ici par le vêtement du bourreau. Toute l'architecture est comprise suivant ces formules conventionnelles d'atelier, au sujet desquelles nous nous sommes assez longuement expliqué à diverses reprises (voir p. 41-42 et 50-52). Toutefois la nationalité septentrionale des artistes se traduit par certains détails qui appartiennent aux régions du nord de la France, tels que de hautes cheminées et un pignon en forme d'escalier, du type que l'on voit encore aujourd'hui dans des villes comme Bruges et Gand. Les édifices sont peints dans des tons clairs et doux (verdâtre, jaunâtre, rose, gris léger, brun pâle), gamme fine et tendre particulièrement en faveur auprès de la plupart des artistes qui ont travaillé en France au temps du duc de Berry, tels que les Beauneveu, les Jacquemart de Hesdin et plusieurs de leurs émules.

Ce caractère de tonalité claire pour le rendu des édifices est d'ailleurs commun à toutes les miniatures appartenant à notre première série, dont l'explication va suivre. Nous le signalons donc ici une fois pour toutes, comme un trait général sur lequel nous croyons inutile de revenir pour chaque page.

# PLANCHE XVII

ILLUSTRATION POUR L'ORAISON « O INTEMERATA » EN L'HONNEUR DE LA VIERGE (fol. 22 recto).

(Page que nous avons qualifiée d'intermédiaire entre les grandes et les petites miniatures, comprenant trois images séparées, mais qui se rapportent à un sujet unique; de la première série, époque du duc de Berry.)

*La Sibylle de Tibur montrant et faisant vénérer à l'empereur Auguste la Vierge-mère.* — C'était, on ne l'ignore pas, une légende très répandue au moyen âge, que la Sibylle aurait annoncé à l'empereur Auguste la venue au monde du Christ né d'une vierge.

Ce n'est pas la seule fois que les peintres auxquels sont dues les illustrations de notre première série du manuscrit de Chantilly ont traité ce sujet. Ils l'ont aussi introduit dans cet autre Livre d'heures du duc de Berry, jadis à la famille d'Ailly, qui appartient à M. le baron Edmond de Rothschild. Mais, dans ce volume, l'empereur et la Sibylle sont groupés dans un même tableau. On voit, au contraire, que, dans la page des *Très riches Heures* reproduite sur la présente planche, les personnages de la Vierge en robe rose avec un manteau bleu glacé d'or, de la Sibylle en robe jaune et manteau rose, et de l'empereur en costume oriental bleu pâle avec une sorte de corselet jaune (les deux dernières figures se détachant sur un fond bleu à rinceaux d'or) sont répartis entre trois miniatures distinctes. On remarquera que, lors de la transcription du texte, des dispositions ont été prises à l'avance pour permettre cette combinaison, dont l'effet est très décoratif. C'est ainsi que, par une exception unique dans tout le volume, nous voyons ici le texte écrit à longues lignes, au lieu d'être divisé en deux colonnes.

# PLANCHE XVIII

LE PARADIS TERRESTRE (fol. 25 recto).

(Grande peinture hors texte, de la première série, époque du duc de Berry.)

« Représentation du *Paradis terrestre,* dit M. le duc d'Aumale, où l'on peut suivre « dans un paysage exquis, les phases de la chute de l'homme, sans que cette variété « d'incidents trouble l'unité d'une composition harmonieuse. » (*Chantilly. Manuscrits,* t. I, p. 67.) Nous voyons, en effet, juxtaposées ici dans un même tableau, quatre scènes distinctes : Ève recevant la pomme du serpent, Ève offrant la pomme à Adam, Dieu interrogeant les deux coupables, et enfin l'expulsion de nos premiers parents du Paradis terrestre.

Sur cette miniature, une des plus belles pages du manuscrit, et dont l'arrangement général est une merveille d'originalité et de goût, voir nos observations, p. 17, 28 et 55. Dans l'original, la beauté de la composition est rehaussée par la suprême harmonie du coloris, où dominent le bleu et l'or. Dieu est enveloppé d'un grand manteau bleu et toute sa tête est modelée en or. Les murs du Paradis, peints en or mat, et les accidents de terrain qui les entourent, indiqués en bleu, d'un pinceau léger, mettent également en valeur le contraste des deux mêmes tons. La grande fontaine de style français, placée au milieu du jardin d'Éden et la porte du Paradis, avec son gable flanqué de deux pignons, d'un dessin aussi riche que précis, sont modelées en or. Le fond de paysage, d'une nuance générale vert clair, fait admirablement ressortir les carnations, plus brunes chez Adam que chez Ève. Enfin l'ange qui chasse du Paradis nos premiers parents est entièrement de couleur feu, et la présence de ce chérubin vient jeter une note rouge foncé dans le délicieux concert des couleurs.

Je rappelle que la figure d'Adam agenouillé, sur la gauche du tableau, reproduit la pose d'une statue antique (cf. p. 38-39). Cette pose était évidemment affectionnée des artistes employés par le duc de Berry à l'illustration de notre manuscrit de Chantilly. Nous la retrouverons un peu plus loin, sur la planche XXV. Déjà, à une époque

antérieure, un de ces artistes l'avait introduite dans la Bible en images, ms. français 166 de la Bibliothèque nationale, sur une page (fol. 3 verso du volume) que j'ai moi-même publiée en 1895, dans la revue *Le Manuscrit,* t. II, p. 147. La susdite page du ms. français 166 doit être aussi mentionnée comme nous offrant en quelque sorte la première pensée de l'admirable miniature de Chantilly. Seulement, les quatre scènes, au lieu d'être groupées en un cadre unique, comme dans les *Très riches Heures,* sont distribuées dans le ms. français 166 en trois tableaux distincts : le premier faisant voir tout ensemble Ève avec le serpent et la même Ève tendant la pomme à Adam; le deuxième représentant Dieu qui interroge les coupables; le troisième montrant Adam et Ève chassés du Paradis terrestre.

# PLANCHE XIX

ILLUSTRATION POUR LES HEURES DE LA VIERGE, EN TÊTE DE MATINES
(fol. 26 recto).

(Grande miniature dans le texte, de la première série, époque du duc de Berry.)

*L'Annonciation.* — Au lieu d'un fond de paysage, cette grande miniature a un fond d'ornement bleu à rinceaux ton sur ton. Ce retour à une méthode plus archaïque se produit assez fréquemment, dans la première série des peintures de notre manuscrit du Musée Condé, pour les petites miniatures, comme nous l'avons vu planches XV et XVII et comme nous le verrons aussi aux planches XX, XXI, XXII, XXIII, XXIV, XXXI, XXXIII, XXXIV et XXXVI. Pour les grandes miniatures, au contraire, c'est une exception assez rare. Nous n'en rencontrerons encore, en tout, que quatre autres exemples, aux planches LIX, LX, LXI et LXIII.

Dans l'original de la miniature reproduite sur la présente planche, les figures de la Vierge, en robe gris lilas et manteau bleu, et de l'ange, en dalmatique verte brodée d'or, sont un peu lourdes. Le buste de Dieu le Père, enveloppé d'un grand manteau mauve du ton habituel, qui apparaît au-dessus de l'angle gauche supérieur du tableau, entouré d'une gloire de chérubins, est d'un bien meilleur dessin. Nous n'avons également qu'à louer les jolis bustes d'anges musiciens disposés avec tant de goût sur les marges. Mais ce que la miniature offre de mieux traité, c'est peut-être la partie d'architecture, avec tous ses détails de sculpture délicatement rendus. On remarquera les statues drapées de prophètes placées près des retombées de l'arcade sous laquelle se tient la Vierge. Nous avons déjà vu une de ces statues sur la planche XV; nous en retrouverons d'autres plus loin, planches XXXIX, LIII, LIX, LXIII; et nous renvoyons pour les observations auxquelles ce détail peut prêter à ce que nous avons dit p. 51.

Au bas de la page sont répétées par deux fois les armoiries du duc de Berry, supportées par l'ours et le cygne. Les ours se retrouvent encore dans les charmants rinceaux qui soutiennent, sur les marges latérales, des bustes d'anges musiciens.

M. le baron Edmond de Rothschild possède, en dehors du Livre d'heures du duc de Berry provenant de la famille d'Ailly, dont nous avons plusieurs fois parlé, un autre Livre d'heures qu'il a bien voulu également nous communiquer. Dans ce manuscrit, du plus grand intérêt, les miniatures sont de différentes mains. Quelques-unes d'entre elles sont sorties incontestablement de l'atelier de Pol de Limbourg et de ses frères, probablement à une date un peu plus ancienne que les peintures de notre première série du volume de Chantilly. Il y a dans ce « Livre d'heures de Rothschild » une *Annonciation,* placée également en tête de matines des Heures de la Vierge, qui est tout à fait composée comme celle reproduite ici sur notre planche.

La présente miniature du manuscrit de Chantilly prête aussi à des rapprochements avec des tableaux paraissant à peu près contemporains, conservés au Musée de Cologne. Le dessin du profil de l'ange, avec ses caractéristiques, le front très élevé, l'attache du nez presque droite, le menton avançant, se retrouve identiquement dans une figure de sainte femme soutenant la Vierge qui est répétée dans deux *Calvaires* dudit Musée, le n° 48, attribué à l'école colonaise vers 1415 (la sainte femme y est nu-tête, en robe jaune et manteau rouge), et le n° 367, attribué à l'école de Westphalie (sainte femme en manteau rouge, la tête drapée).

# PLANCHE XX

IMAGE EXPLICATIVE D'UN PSAUME, DANS LES HEURES DE LA VIERGE (fol. 26 verso).

(Petite miniature dans le texte, de la première série, époque du duc de Berry.)

*David prophétisant la venue du Messie;* petite miniature placée en tête du psaume XCIV. « Venite, exultemus Domino. » — Le roi psalmiste, accompagné de deux musiciens à genoux, montre de la main l'Enfant Jésus qui apparaît dans les airs : « David Christum venientem nunciat, populum convocans », dit la légende inscrite en bleu et en or au-dessous de l'image. La note mauve est donnée par la robe du joueur de viole. L'autre musicien, qui a dans les mains une sorte de guitare, est en bleu avec ceinture jaune. David debout porte une robe rose. Fond bleu, divisé par des lignes d'or en compartiments carrelés régulièrement.

Nous avons mentionné la présente page comme particulièrement intéressante dans son ensemble, à cause de l'état inégal d'achèvement de ses diverses parties, qui permet de se rendre compte de la manière dont le travail d'enluminure était conduit (cf. p. 78). La petite miniature, en effet, a été entièrement parachevée dès l'époque du duc de Berry; mais les rinceaux en forme de feuilles qui se déroulent à côté, sur la marge, ne sont encore qu'ébauchés; pour le petit oiseau perché sur ces rinceaux et la tige d'iris placée dans un vase, au bas, entre les deux colonnes de texte, il n'y a seulement que l'esquisse au trait, indiquée très légèrement à la plume; enfin la tête du personnage couronné, dans l'initiale, n'est plus même du temps du duc de Berry, elle a été ajoutée ultérieurement, à la fin du quinzième siècle, par Jean Colombe.

# PLANCHE XXI

DEUX DEMI-PAGES DIFFÉRENTES, RÉUNIES PAR NOUS SUR LA MÊME PLANCHE, DONT UNE AVEC IMAGE EXPLICATIVE D'UN PSAUME (fol. 27 recto et verso).

(Initiale historiée et petite miniature dans le texte, de la première série, époque du duc de Berry.)

A gauche de la planche (fol. 27 recto du ms.) on voit une lettre historiée dans l'intérieur de laquelle est enchâssé un portrait qui semble être celui du duc de Berry, vu de face. Le personnage porte un vêtement bleu avec col fourré. Il est coiffé d'un bonnet gris, agrémenté, au-dessus du front, d'un joyau dessinant une croix de Saint-André, d'argent sur fond bleu. Rappelons, à ce propos, que saint André était un des patrons du duc de Berry.

A droite (fol. 27 verso), *David, proclamant la gloire de Dieu : « Quoniam elevata est magnificencia tua super celos »*; petite miniature placée en tête du psaume VIII : « Domine, dominus noster, quam admirabile est nomen tuum. » — David, en manteau rose, et un groupe de nègres habillés d'étoffes très claires contemplent le Christ qui apparaît, vêtu de bleu, au milieu de nuages bleuâtres. Le tout se détache sur un fond d'ornement, losangé très fin en or et couleurs. La légende explicative tracée en lettres d'or et d'azur, dont on ne voit ici que la dernière ligne placée au-dessus de l'image, le reste étant au bas de la colonne de texte qui précède, est ainsi conçue : « David in spiritu videt Christum minorem angelis super omnem creaturam ascendere. » Cette rédaction prête à l'amphibologie, à cause de la place des mots « minorem angelis ». Il faut entendre que ces mots se rapportent non pas au Christ, mais à la créature humaine « omnem creaturam ». La pensée qu'ils expriment maladroitement est inspirée du verset 6 du psaume VIII.

## PLANCHE XXII

IMAGE EXPLICATIVE D'UN PSAUME DANS LES HEURES DE LA VIERGE (fol. 28 recto).

(Petite miniature dans le texte, de la première série, époque du duc de Berry.)

*La Prédication des apôtres;* petite miniature placée en tête du psaume XVIII : « Cœli enarrant gloriam Dei. » Le verset 5 de ce psaume a été interprété par saint Paul comme une figure de la prédication de l'Évangile à travers tout l'univers. Telle est également l'idée développée ici par l'artiste : « David in spiritu nunciat apostolos, post Ascensionem, per universum promulgare Evangelium », dit la légende écrite, alternativement en bleu et en or, au-dessus de l'image. — Deux apôtres, montes dans des chaires, probablement saint Pierre et saint Paul, le premier vêtu de rose, le second avec un manteau mauve, s'adressent à un auditoire en partie composé de noirs africains. Les nègres portent des vêtements blancs ou très clairs. Le vieillard sur la droite est habillé d'un manteau rose sur une tunique verdâtre. Fond bleu divisé par des lignes d'or.

La page a été reproduite dans son entier pour montrer la décoration, qu'agrémente, dans le bas, le joli motif de l'ours symbolique, se balançant suspendu à des rinceaux d'ornement.

Les types d'apôtres que l'on voit ici ont été aussi employés par Pol et ses frères, avec une plus forte échelle de proportion, dans une des miniatures du Livre d'heures du duc de Berry possédé par M. le baron Edmond de Rothschild (image représentant la *Glorification de la Vierge,* placée en tête de la messe de la Toussaint).

## PLANCHE XXIII

DEUX DEMI-PAGES DIFFÉRENTES, CHACUNE AVEC UNE IMAGE EXPLICATIVE D'UN PSAUME (fol. 29 recto et 31 recto).

(Petites miniatures dans le texte, de la première série, époque du duc de Berry.)

A gauche de la planche (fol. 29 recto du ms.), *l'Arche d'alliance introduite dans le Temple,* petite miniature placée en tête du psaume XXIII : « Domini est terra. » Au bas de la colonne de texte qui précède celle où est enchâssée cette image, se lit cette légende explicative : « David in spiritu videt portas Templi, cum archa portaretur, claudi; clamat : Attollite portas. » — Le personnage le plus en vue de ceux qui portent l'arche est vêtu de rose; les autres porteurs ont des vêtements bleus ou mauves du ton habituel. Fond diapré bleu et or.

A droite de la planche (fol. 31 recto du ms.), *le Mariage mystique du Christ avec l'Église;* petite miniature placée en tête du psaume XLIV : « Eructavit cor meum. » Dans le manuscrit, le sujet est expliqué par cette légende, transcrite avant l'image dans la précédente colonne du texte : « Nunciat David Christum venientem in spiritu triumphantem Ecclesiam sibi in sponsam copulare. » — Le Christ porte un manteau mauve, du ton habituel, sur une robe olivâtre. La figure qui symbolise l'Église est vêtue de jaune avec grand manteau bleu. La femme vue de profil, placée tout à fait sur la gauche, porte une robe verdâtre et un manteau rose. Fond quadrillé très fin, en or et couleurs.

# PLANCHE XXIV

DEUX DEMI-PAGES DIFFÉRENTES, CHACUNE AVEC UNE IMAGE EXPLICATIVE D'UN PSAUME (fol. 32 recto et verso).

(Petites miniatures dans le texte, de la première série, époque du duc de Berry.)

A gauche de la planche (fol. 32 recto du ms.), *les Fils de Coré remercient Dieu de ne pas avoir été engloutis dans la terre avec leur père;* petite miniature placée en tête du psaume XLV : « Deus noster refugium », dont la composition est attribuée aux fils de Coré. « Regraciantur filii Chore, dit la légende, quoniam salvati sunt in aere, cum terra deglutiret patrem. » — Dieu apparaît dans les airs au milieu de nuages bleus. Les trois fils de Coré portent, le premier, en allant de gauche à droite, une robe rose avec une pèlerine olivâtre, le deuxième une robe jaunâtre avec une pèlerine bleue, le troisième une robe bleue avec une pèlerine grise. Coré, que la terre engloutit, est vêtu de mauve. Fond quadrillé très fin en or et couleurs.

A droite de la planche (fol. 32 verso du ms.), *David et l'Église triomphante;* petite miniature placée en tête du psaume LXXXVI : « Fundamenta ejus. » La légende indique que, au lieu de David, le peintre aurait dû figurer, en face de l'Église, les fils de Coré, auxquels le psaume LXXXVI est attribué : « Prophetizant filii Chore militantem et triumphantem Ecclesiam in monte Syon. » — David est enveloppé d'un grand manteau rose. La jeune femme qui personnifie l'Église porte une robe bleue et un manteau jaune. Fond bleu avec herborisations en or.

# PLANCHE XXV

DEUX DEMI-PAGES DIFFÉRENTES, CHACUNE AVEC UNE IMAGE EXPLICATIVE D'UN PSAUME (fol. 34 recto et verso).

(Petites miniatures dans le texte, de la première série, époque du duc de Berry.)

A gauche de la planche (fol. 34 recto), *le Christ venant juger le monde;* petite miniature placée en tête du psaume XCV : « Cantate Domino canticum novum, cantate. » — Le Christ est accompagné de la Vierge et du Précurseur; il a le corps enveloppé d'une draperie mauve du ton habituel; la Vierge porte un manteau bleu, et le Précurseur une tunique dorée. Dans le bas, les élus sont agenouillés en prière, tandis que les réprouvés sont dévorés par l'enfer.

La pensée de représenter, comme ici, l'entrée de l'enfer par la gueule d'un monstre vomissant des flammes est d'origine toute française; à Bourges même, les artistes du duc de Berry pouvaient en voir l'application dans une sculpture de la façade de la cathédrale.

A droite (fol. 34 verso), *la Résurrection des morts;* petite miniature placée en tête du psaume XCVI : « Dominus regnavit, exultet terra. » — L'un des morts sortant du tombeau est comme la contre-partie de l'Adam agenouillé du *Paradis terrestre* de notre planche XVIII; je veux dire qu'il a exactement la même pose, mais qu'il est tourné en sens contraire. Les deux anges sonnant les longues trompettes du Jugement dernier, qui apparaissent aux côtés du Christ, et sont peints de couleur de feu, en rouge modelé d'or, reproduisent le type particulier de l'ange-oiseau sur lequel nous avons attiré l'attention, p. 62. Dans cette miniature, la draperie qui enveloppe le Christ est du même ton mauve que dans la précédente.

A partir du fol. 34 sur lequel sont peintes ces deux miniatures, les légendes explicatives des images n'ont plus été écrites; leurs places sont restées vides, comme on peut le constater sur la présente planche XXV.

# PLANCHE XXVI

DEUX DEMI-PAGES DIFFÉRENTES, CHACUNE AVEC UNE IMAGE EXPLICATIVE D'UN PSAUME (fol. 35 verso et 39 recto).

(Petites miniatures dans le texte, de la première série, époque du duc de Berry.)

A gauche de la planche (fol. 35 verso du ms.), *Construction du Temple;* petite miniature placée en tête du psaume XCVII : « Cantate Domino canticum novum, quia mirabilia fecit. » — Le roi est enveloppé d'un manteau rose. Un manteau rouge couvre les épaules de Dieu, dont le buste apparaît dans le haut. Les deux ouvriers sont habillés l'un en mauve, l'autre en vert. On remarquera dans la décoration de la marge la petite figurine, placée en manière de grotesque, d'un homme à chapeau jouant d'une sorte de cornet.

A droite (fol. 39 recto du ms.), *Hommage des souverains des nations à Dieu, le Souverain Seigneur;* petite miniature placée en tête du psaume XCII : « Dominus regnavit, decorem indutus est. » — Tandis que la première miniature est à fond de ciel, celle-ci se détache sur un fond bleu diapré. Le personnage divin, dont la tête est ceinte de la tiare à triple couronne, porte une robe mauve, du ton habituel, avec un manteau vert. Son trône est tendu d'une étoffe rouge brochée. Le roi agenouillé sur la droite est couvert d'un manteau bleu. Celui qui est à gauche est habillé d'un vêtement rose, avec une manche rouge et une manche bleue.

# PLANCHE XXVII

ILLUSTRATION POUR LE TE DEUM (fol. 37 verso).

(Miniature dans le texte, intermédiaire pour la dimension entre les grandes et les petites; de la première série, époque du duc de Berry.)

*Le Baptême de saint Augustin célébré par saint Ambroise.* — Les saints portent l'un et l'autre la mitre d'évêque. J'ai rappelé, p. 25, la légende qui rattache à la célébration de ce baptême l'improvisation miraculeuse des versets du *Te Deum,* que les deux saints se seraient mis tout à coup à chanter alternativement sous l'influence d'une inspiration divine. On remarquera que, ici encore, comme sur la planche XVII, la disposition habituelle du texte a été modifiée pour réserver d'avance un plus large emplacement à l'image entre les deux colonnes d'écriture.

Toute la partie architecturale est modelée en verdâtre. Les fonts baptismaux sont en ton de pierre. Saint Ambroise administrant le baptême porte un manteau bleu; le personnage à droite est enveloppé d'un grand manteau mauve; celui de gauche est vêtu de rose, avec une sorte de corselet jaune se détachant en clair.

# PLANCHE XXVIII

ILLUSTRATION POUR LES HEURES DE LA VIERGE, EN TÊTE DE LAUDES
(fol. 38 verso).

(Grande miniature dans le texte, de la première série, époque du duc de Berry.)

*La Visitation.* — Au premier plan, sainte Élisabeth s'agenouille devant la Vierge debout. Une pluie de rayons d'or, symbolisant la Grâce divine, tombe du ciel sur la Vierge.

Dans l'original de la miniature de Chantilly reproduite sur la présente planche, la Vierge porte, avec un manteau bleu, une robe mauve du ton habituel. La même nuance mauve, un peu plus montée de valeur, a été donnée à la robe de sainte Élisabeth, se combinant pour l'effet d'harmonie avec un manteau rose. Il ne serait pas impossible que la ville dans le fond eût été vaguement inspirée d'un souvenir de Bourges (silhouette de la cathédrale), mais la fantaisie y domine surtout.

La même composition, moins développée dans les détails et surtout d'une exécution moins serrée, a été peinte également par Pol et ses frères, dans le Livre d'heures du duc de Berry qui appartient à M. le baron Edmond de Rothschild. D'autre part, le type de la tête de la Vierge, tout en étant plus accentué et d'un modelé plus fondu, offre de l'analogie avec des figures de certains tableaux conservés au Musée de Cologne, une Vierge dans le tableau n° 11 du catalogue actuel et jusqu'à un certain point une des saintes femmes qui soutiennent la Mère du Christ au premier plan du *Calvaire* attribué à l'école de Westphalie (n° 367). Ce qu'il y a de plus frappant ici, toutefois, c'est l'attitude de la Vierge, caractérisée par un hanchement très prononcé. Cette attitude est exactement celle que nous pouvons retrouver dans toute une série de statues ou statuettes du quatorzième et du quinzième siècle, dont l'origine est purement française. A cet égard, la Vierge de la *Visitation* de Chantilly peut prêter aux mêmes remarques que la jeune fille qui

monte les degrés du Temple dans la scène de la *Purification* reproduite sur notre planche XXXIX. (Pour cette dernière figure, cf. p. 62.)

Sur le charmant encadrement de la présente miniature, où dominent comme notes de coloris le bleu doux, le rose et le vert clair combinés avec l'or mat, voir p. 26.

## PLANCHE XXIX

DEUX IMAGES EXPLICATIVES CHACUNE D'UN PSAUME (fol. 39 verso).

(Petites miniatures dans le texte, peintes sur une même page du manuscrit,
de la première série, époque du duc de Berry.)

La petite miniature placée à gauche de la page illustre le psaume XCIX : « Jubilate Deo omnis terra, servite Domino. » — Elle montre *David en prière*. Celui-ci, vêtu de rose, est agenouillé devant un autel de ton mauve, que recouvre une nappe jaunâtre. Dans le ciel apparaît une image de la Sainte Face.

La petite miniature de droite, peinte en tête du psaume LXII : « Deus, Deus meus, ad te de luce vigilo », semble symboliser la *Prescience, par David, de la résurrection du Christ.* — David couché dans le désert, sa couronne posée à terre près de lui, porte le même costume que dans la précédente miniature. Le manteau du Christ est bleu. L'artiste a donné au tombeau d'où sort le Christ le ton mauve habituel. L'ange qui soulève la pierre du tombeau est, comme dans une des petites miniatures de notre planche XXV, du type de l'ange-oiseau; mais ici le visage et les avant-bras sont peints en ton de chair.

## PLANCHE XXX

IMAGE ACCOMPAGNANT LE CANTIQUE DES TROIS ENFANTS (fol. 40 verso).

(Petite miniature dans le texte, de la première série, époque du duc de Berry.)

*Les trois enfants dans la fournaise.* — Le peintre a figuré entre les deux colonnes du texte les nuages de fumée qui s'échappent de la fournaise. Le roi Nabuchodonosor, au premier plan à droite, porte un manteau rose sur une robe mauve pâle. Le mauve, mais un peu plus foncé, est aussi la couleur du vêtement du personnage qui se renverse, atteint par les flammes.

# PLANCHE XXXI

DEUX DEMI-PAGES DIFFÉRENTES, CHACUNE AVEC UNE IMAGE EXPLICATIVE S'APPLIQUANT L'UNE A UN PSAUME, L'AUTRE AU CANTIQUE DE ZACHARIE (fol. 41 verso et 43 verso).

(Petites miniatures dans le texte, de la première série, époque du duc de Berry.)

A gauche de la planche (fol. 41 verso du ms.), *Dieu planant sur la terre et sur les eaux;* petite miniature placée en tête du psaume CXLVIII : « Laudate Dominum de celis. » — Dieu vu en buste, avec une robe verte et un manteau du ton mauve habituel, se montre dans le ciel, entre le soleil et la lune, au-dessus du rivage de la mer. Il est entouré par des séraphins bleus et comme soutenu par des chérubins de couleur rouge.

A droite (fol. 43 verso du ms.), *l'Ange du Seigneur apparaissant à Zacharie, père de saint Jean-Baptiste, auprès de l'autel des parfums* (d'après l'évangile de saint Luc, I, VIII-XI); petite miniature placée en tête du texte du cantique de Zacharie. — Le père de saint Jean-Baptiste porte un manteau mauve et une robe rose; l'ange est vêtu de blanc. Fond losangé très fin, en or bruni et couleurs.

# PLANCHE XXXII

ILLUSTRATION POUR LES HEURES DE LA VIERGE, EN TÊTE DE PRIME (fol. 44 verso).

(Grande miniature dans le texte, de la première série, époque du duc de Berry.)

*La Nativité.* — Composition remarquable par son caractère symbolique. L'enfant n'est pas un nouveau-né ordinaire, mais l'Enfant-Dieu qui est apporté du ciel, tout entouré de lumière, sur les ailes des chérubins de feu. C'est le Verbe fait chair, car sa descente sur terre est accompagnée d'une pluie de rayons d'or, émanant de la bouche de Dieu le Père, qui trône dans le haut du tableau. Entre le Père et le Fils vole la colombe du Saint-Esprit. La miniature représente ainsi, non seulement le mystère de l'Incarnation, mais aussi le mystère de la Trinité.

La miniature est encore remarquable sous le rapport des costumes. Elle dénote la préoccupation de l'orientalisme. La robe bleue de la Vierge porte des broderies d'or imitant des inscriptions en caractères arabes. Ce fait n'est pas rare et les peintres français, flamands ou italiens en ont souvent usé de même jusqu'au seizième siècle. Mais ce qui est exceptionnel, c'est de voir, comme ici, saint Joseph transformé en Oriental, affublé d'un turban jaune à bout pointu de couleur rose avec une robe du ton mauve à camail noirâtre (voir d'ailleurs à ce sujet ce qui a été dit, p. 41). Ajoutons que cette manière de concevoir la figure du père nourricier du Christ paraît avoir été en honneur dans l'atelier de Pol de Limbourg et de ses frères. En effet, nous avons, de nos artistes, une réplique de ce saint Joseph, absolument pareille de type, d'attitude et de costume. Cette réplique se trouve dans une image, consacrée également au sujet de la *Nativité,* de ce Livre d'heures que j'ai mentionné plus haut, en commentant la planche XIX, sous le nom de « Livre d'heures de Rothschild ».

Sur l'original que reproduit la présente planche, Dieu le Père, dans le haut, avec la couronne impériale et la boule du monde, porte un manteau rose recouvrant une robe verte brochée d'or. Les anges et les chérubins qui l'entourent sont bleus et rouges. Les

bergers sont vêtus simplement d'étoffe brunâtre foncée. Cependant le bonnet pointu que porte l'un d'eux, à gauche, est peint en rose.

Dans toute la miniature, l'or a été prodigué, soit l'or bruni pour les rayons de lumière qui entourent de gloire le Père et le Fils ou les relient l'un à l'autre, soit l'or mat au pinceau. Celui-ci est employé par touches d'une microscopique finesse, pour accentuer le modelé, jusque dans les terrains et les rochers. Ce procédé donne à l'ensemble un aspect riche et chatoyant, mais toujours cependant très doux à l'œil.

# PLANCHE XXXIII

DEUX DEMI-PAGES DIFFÉRENTES, CHACUNE AVEC UNE IMAGE EXPLICATIVE D'UN PSAUME (fol. 45 recto et verso).

(Petites miniatures dans le texte, de la première série, époque du duc de Berry.)

A gauche (fol. 45 recto du ms.), *David chantant ses psaumes;* petite miniature placée en tête du psaume I : « Beatus vir. » — David, dans l'intérieur d'une église, vêtu de sa robe rose, avec une ceinture jaune, chante sur la harpe les louanges du Seigneur. Les personnages qui lisent derrière lui, assis sur des bancs, sont l'un en bleu, l'autre en mauve du ton habituel avec un chaperon rose.

A droite (fol. 45 verso du ms.), *l'Action de grâce après la victoire;* petite miniature placée en tête du psaume II : « Quare fremuerunt. » — Un monarque suivi de guerriers orientaux, sans doute David, en cotte d'armes rose, agenouillé sur le champ de bataille couvert de morts, remercie Dieu de lui avoir donné la victoire. Les étendards qui flottent sont l'un rouge avec bande d'or transversale, l'autre jaune rayé verticalement de rouge. Fond diapré bleu à rehauts d'or.

# PLANCHE XXXIV

DEUX DEMI-PAGES DIFFÉRENTES, CHACUNE AVEC UNE IMAGE EXPLICATIVE D'UN PSAUME (fol. 46 verso et 48 verso).

(Petites miniatures dans le texte, de la première série, époque du duc de Berry.)

A gauche (fol. 46 verso du ms.), *David implorant Dieu;* petite miniature placée en tête du psaume V : « Verba mea auribus percipe. » — David est à genoux, vêtu de rose avec ceinture jaune, et couronne en tête. Derrière lui un groupe d'Orientaux debout. On remarquera l'élégante figure du jeune homme qui se trouve sur la gauche (enveloppé d'un grand manteau bistre et coiffé de bleu). Avec son fin profil et sa chevelure annelée tombant dans le dos, il pourrait figurer dans une peinture italienne du plus beau temps, et, par exemple, dans une fresque de Pinturicchio. Fond bleu divisé par des lignes d'or.

A droite (fol. 48 verso du volume), *la Prière;* petite miniature placée en tête du psaume CXIX : « Ad Dominum cum tribularer clamavi. » — Le Psalmiste, sans couronne et tête nue, qui est en oraison devant Dieu, est enveloppé d'un grand manteau mauve. L'édifice placé sur la droite est modelé dans un ton mauve analogue, mais beaucoup plus clair. Fond bleu à herborisations d'or.

## PLANCHE XXXV

ILLUSTRATION POUR LES HEURES DE LA VIERGE, EN TÊTE DE TIERCE (fol. 48 recto).

(Grande miniature dans le texte, de la première série, époque du duc de Berry.)

*L'Annonce aux bergers de la naissance du Christ.* — Il paraît très probable que, dans la ville placée à l'arrière-plan, les artistes du duc de Berry, sans se piquer ici d'une exactitude rigoureuse, ont voulu représenter Poitiers. L'édifice au centre, vu par l'angle, serait la tour Maubergeon. Dans le grand clocher placé sur la droite, on pourrait reconnaître le clocher, aujourd'hui détruit, de la collégiale de Saint-Hilaire. La tour qui dresse sa flèche entre la tour Maubergeon et le clocher de Saint-Hilaire correspondrait peut-être alors à la tour de l'Horloge, voisine du Palais.

Dans l'original de la miniature, les anges sont habillés de couleurs vives ou claires en vert, rose, rouge, jaune, bistre et mauve. Les pittoresques haillons des bergers sont de nuances plus sombres, brun gris, bistre soutenu, bleu. Cependant celui des pasteurs qui est nu-tête porte une pèlerine d'étoffe rayée blanc et bleu.

Le berger placé le plus à droite, enveloppé d'un manteau à capuchon gris, sur une robe bleue, prête à un rapprochement avec une figure d'homme, offrant le même caractère de profil et le même costume, que l'on voit tout à fait à gauche, mais tournée dans l'autre sens, dans un tableau de la *Présentation au Temple,* signé Michael de Besotio, appartenant au trésor de la cathédrale de Milan. On pourrait aussi, à propos des bergers de la présente miniature et de ceux qui figurent à l'arrière-plan de la *Nativité* (planche XXXII) et de l'*Adoration des Mages* (planche XXXVIII), rappeler, au point de vue des analogies de types et de costumes, le groupe des pasteurs que Stefano da Zevio a introduits en haut, à gauche, dans le fond de son *Adoration des Mages* aujourd'hui au Musée de Brera. Dans un cas comme dans l'autre, les peintures en question, conservées en Italie, sont postérieures aux miniatures peintes pour le duc de Berry, le

panneau signé Michael de Besotio étant daté de 1418, et l'*Adoration des Mages* de Stephano da Zevio de 1435 seulement (cf. page 92).

Le Livre d'heures du duc de Berry appartenant à M. le baron Edmond de Rothschild renferme une miniature offrant une composition analogue à celle de la présente page, mais avec une simplification des détails et un nombre plus réduit de figures de bergers et d'anges.

## PLANCHE XXXVI

DEUX DEMI-PAGES DIFFÉRENTES, CHACUNE AVEC UNE IMAGE EXPLICATIVE D'UN PSAUME (fol. 49 recto et verso).

(Petites miniatures dans le texte, de la première série, époque du duc de Berry.)

A gauche (fol. 49 recto du ms.), *la Délivrance des captifs;* petite miniature placée en tête du psaume CXX : « Levavi oculos. » — Des prisonniers, dont le premier est en tunique mauve, et le deuxième habillé de bleu, sortent d'un édifice fortifié, en présence du roi David. Ce dernier, debout et les regards levés vers Dieu, est enveloppé d'un grand manteau rose qui cache jusqu'à ses mains. Fond diapré bleu, dont les diaprures ton sur ton sont presque invisibles, tant elles sont fines.

A droite (fol. 49 verso du ms.), *Travaux de construction à Jérusalem;* petite miniature placée en tête du psaume CXXI : « Letatus sum. » — Le roi, en manteau rose doublé de vert jeté sur une robe d'or, est à genoux, priant Dieu, tandis que deux ouvriers vêtus l'un de mauve, l'autre de rose, travaillent à la construction d'un édifice religieux, aux arcs-boutants de style bien français, se détachant sur un fond de ciel nuageux.

# PLANCHE XXXVII

LA RENCONTRE DES MAGES (fol. 51 verso).

(Grande peinture hors texte, de la première série, époque du duc de Berry. — Lorsque le manuscrit a été complété vers 1485, cette peinture a été employée, au moyen d'un remaniement, pour servir d'illustration aux Heures de la Vierge, en tête de sexte.)

« Les Mages guidés par l'étoile, dit M. le duc d'Aumale. L'artiste a placé la scène « dans un paysage qui rappelle le chemin de Paris à Saint-Denis, près d'un des édicules « élevés par Charles V pour les pèlerins. Dans le fond, la ville; Notre-Dame, la Sainte-« Chapelle, émergent de la forêt des toits; sur les hauteurs, la tour de Montlhéry, « l'abbaye de Montmartre. » (*Chantilly. Manuscrits,* t. I, p. 67.)

Cette superbe page, qui, par le caractère particulier de beaucoup de détails, comme aussi par la tonalité et même par la forme du cadre, pourrait presque faire penser à une miniature indienne, est une de celles où se trahit chez l'artiste cette préoccupation, que nous avons signalée, de s'entourer de documents. Le mage placé sur la gauche, à peu près à mi-hauteur, et qui s'avance monté sur un cheval bai, a été copié, comme il a été dit page 39, sur un grand médaillon représentant Constantin, dont le duc de Berry avait acheté, en 1402, un exemplaire pour ses collections. On remarquera aussi, dans le charmant édicule, placé au milieu du tableau, des statues (celles-ci modelées en or, tandis que la construction est de pierre) de personnages nus ou presque nus, qui ont un aspect de figures mythologiques (cf. p. 39 et 99). L'édicule lui-même, de pur style gothique français, est imité, comme l'a très bien observé M. le duc d'Aumale, d'une des constructions destinées à jalonner la route de Paris à Saint-Denis, qui furent élevées au quatorzième siècle, et qu'on appela les « Montjoies ». On peut vérifier le fait par la comparaison avec l'essai de restitution de ces « Montjoies » d'après d'anciens documents dessinés, qu'a donnée Le Roulx de Lincy dans son ouvrage sur *Paris et ses historiens aux quatorzième et quinzième siècles.* (Collection de l'*Histoire générale de Paris.*)

La coloration de cette page est exquise dans l'original, à la fois très variée, très claire,

et cependant très douce et harmonieuse. Le mage placé dans le bas, caracolant sur un cheval blanc, est vêtu de mauve, du ton habituel, avec un corselet d'étoffe brochée blanche. Sa couronne repose sur un bonnet de fourrure dont le milieu est bleu, sa selle est rouge et sa monture porte, jetée sur la croupe, à la manière arabe, une housse de riche étoffe à fond jaune, bordée de festons bleus. Une housse analogue, d'étoffe brochée vermillon et bleu, se voit aussi sur la croupe du cheval placé en arrière du premier. Le cavalier de ce cheval porte un manteau verdâtre, sur une tunique mauve. Un autre cavalier du même groupe est en rose et blanc, un autre en bleu. Le mage placé sur la gauche, un peu plus haut que le premier, pris, pour la pose et le type, sur le médaillon de Constantin, est vêtu d'une longue robe jaune, par-dessus laquelle est passée une tunique bleue brodée de fleurettes d'or. Il est coiffé d'un turban que surmonte une couronne accompagnée d'une rangée de plumes dorées. Parmi les personnages aux costumes pittoresques qui le suivent, deux sont montés sur des chameaux dont on aperçoit les têtes. Le troisième mage enfin, sur le plan le plus éloigné, avec le visage rasé, d'un type rappelant celui de certains Césars (cf. p. 40), a sur la tête une sorte de diadème de plumes argentées. (Un diadème de plumes du même genre est donné à un des rois mages dans un tableau du Musée de Cologne, n° 368, attribué à l'école de Westphalie.) Sur ses épaules passe un collier d'orfèvrerie auquel une disposition de fleurons donne l'aspect général d'une très grande couronne. Le corps est couvert d'une cotte noire semée de points d'or. Un nègre à pied conduit ce troisième roi mage. Un autre nègre, vêtu de jaune, le suit, monté sur un chameau et portant une bannière, celle-ci de nuance jaune.

En dehors des chameaux, divers animaux figurent sur cette page : deux guépards, un lion, un ours et un grand lézard.

Nous avons signalé (p. 99-100) que le mage monté sur un cheval blanc, au premier plan, a été copié dans un Livre d'heures de la Bibliothèque Nationale (ms. latin 9471, fol. 99), par un miniaturiste que nous savons avoir travaillé principalement pour des princes et des grands seigneurs résidant en Bretagne et en Anjou.

# PLANCHE XXXVIII

## L'ADORATION DES MAGES (fol. 52 recto).

(Grande peinture hors texte, de la première série, époque du duc de Berry. — Cette peinture a été disposée par l'artiste de manière à faire pendant à celle reproduite sur la planche précédente, les deux pages formant ensemble comme une sorte de diptyque. De même que son pendant, elle a été employée, au moment du complément du livre vers 1485, pour servir d'illustration aux Heures de la Vierge, en tête de sexte.)

Page non moins belle de composition, non moins charmante de ton et variée de couleurs que la précédente. Ici encore, la prédilection de l'artiste pour l'orientalisme a pu se donner pleine carrière. Les animaux exotiques, chameaux et guépards, s'y retrouvent, ramenant, comme les costumes si pittoresques des rois mages et de leur suite, la pensée vers les contrées d'Orient. A l'arrière-plan, le peintre a introduit la silhouette lointaine de la ville de Bourges, avec la cathédrale vue du côté du nord, la flèche de la Sainte-Chapelle, la Grosse Tour, etc. La capitale du Berry sur cette page, Paris sur celle qui lui fait pendant! les deux grands centres de cette terre de France qui a vu fleurir, au début du quinzième siècle, et parvenir à son suprême degré, l'art exquis de Pol de Limbourg!

Le peintre, dans cette *Adoration des Mages,* a scrupuleusement conservé à chacun des trois rois les traits de visages et les genres de costume qu'il avait adoptés pour la page précédente. De même, les coiffures que les trois rois ont enlevées, et qui sont ici portées derrière eux par leurs serviteurs, sont exactement semblables pour les détails dans les deux tableaux.

Nous retrouvons encore, d'une page à l'autre, les mêmes types de personnages, y compris les nègres, et aussi des rappels des mêmes nuances, toujours claires ou brillantes, et des mêmes dispositions pour les costumes, les housses des chevaux, etc. La Vierge est enveloppée de son manteau bleu. Les jeunes femmes placées derrière elle portent des vêtements qui offrent, comme tons dominants, en allant de gauche à droite, le vert clair, le gris foncé, le mauve sur dessous rose et le prune. Le personnage agenouillé près de la Vierge, qui est muni d'un bâton et tient dans ses mains un des présents des Mages, — vraisemblablement saint Joseph — est plus simplement habillé de gris avec un bonnet

bistre. Des notes atténuées de gris sont aussi données par les costumes des bergers placés dans les arrière-plans. Au contraire, les anges qui chantent au ciel sont splendidement vêtus de robes d'or.

Prise dans son ensemble, la page que reproduit notre présente planche XXXVIII prête, comme nous l'avons dit, à une comparaison avec l'*Adoration des Mages* qui est le chef-d'œuvre de Gentile da Fabriano (Florence, Galerie antique et moderne, anciennement Musée de l'Académie des Beaux-Arts). Mais la question d'antériorité de date se tranche en faveur de la miniature de Chantilly. Celle-ci ne peut pas être plus récente que le milieu de 1416, tandis que le tableau de Gentile da Fabriano n'a été peint qu'en 1423 (cf. p. 92). L'écart s'accroît, toujours dans le même sens, pour une autre *Adoration des Mages*, celle de Stefano da Zevio, au Musée de Brera, datée de 1435.

D'un autre côté, si nous passons de l'ensemble aux détails, il s'impose des rapprochements à faire avec certaines figures de ces deux *Calvaires* du Musée de Cologne dont nous avons plusieurs fois parlé. La tête de la jeune femme la plus rapprochée de la Vierge, parmi celles qui assistent à la scène, avec sa coiffure de lingerie formant comme une sorte de corne sur la tempe gauche, se retrouve dans le *Calvaire* n° 48 de Cologne (sainte femme soutenant la Vierge, au centre du panneau). Dans le même groupe, d'autres têtes de femmes offrent des ressemblances, souvent très accentuées, avec celles que montre, sur la gauche, le *Calvaire* n° 367 de Cologne.

## PLANCHE XXXIX

LA PURIFICATION (fol. 54 verso).

(Grande peinture hors texte, de la première série, époque du duc de Berry. — Nous avons expliqué, p. 122, comment cette page, au moyen d'un remaniement, a été rattachée au texte de none des Heures de la Vierge, lors de l'achèvement du manuscrit pour le duc de Savoie.)

Le tableau de la *Purification* est une des plus admirables pages des *Très riches Heures.*

Dans l'original, la note mauve habituelle est donnée par la robe du personnage le plus en vue, la jeune femme portant les colombes et le cierge, qui monte les degrés du Temple. Le mauve de cette robe s'harmonise avec un ton jaune qui forme le fond du voile brodé jeté sur la tête de la jeune femme. La même note mauve réapparaît au-dessous, dans le costume du premier des enfants au bas de l'escalier. Le second de ces enfants est en rose, le troisième en verdâtre. La Vierge debout, serrant sur son cœur l'Enfant Jésus, au premier plan vers la gauche, est enveloppée d'un grand manteau bleu. Saint Joseph, qui la suit, porte un manteau brun s'entr'ouvrant sur un vêtement mauve. Il est costumé en Oriental, avec un turban blanc surmonté d'une haute pointe dorée. Les femmes qui se pressent derrière la Sainte Famille sont luxueusement et pittoresquement attifées et coiffées. Les robes portées par les deux d'entre elles qui sont les plus visibles opposent le vert pâle au rose. Luxueux et pittoresques sont aussi les costumes des personnages du groupe de droite. L'Oriental vu de dos, qui attire d'abord les regards, porte une tunique blanche à bordures noires chargées d'imitations de lettres arabes. La haute corne qui compose sa coiffure est noire, brodée d'or, contrastant avec le rose vif de la coiffure, également en pointe, du personnage que l'on aperçoit un peu plus à droite. Le vieillard contre le cadre est vêtu d'un manteau rose à collet jaune et d'une robe verte. Le grand prêtre, dans le fond, a sa tunique blanche recouverte d'un manteau bleu; sur sa tête est posée une tiare d'or. Le Temple est modelé en verdâtre, avec le dessous des voûtes rose rouge. Les sculptures de l'escalier se détachent en blanc ou en doré.

Les compartiments en forme de losanges semblent de marbre blanc sur champ rose. Le bâtiment du fond est rose, avec une note de bleu dans la corniche. Ses toits sont d'ardoises, et les deux statues de prophètes, qui les surmontent, présentent l'apparence de la pierre.

Nous ne revenons pas sur ce que nous avons dit longuement, p. 60 à 62, du véritable caractère de cette miniature, et des graves raisons qui rendent pour le moins très douteuse l'hypothèse, beaucoup trop rapidement adoptée comme une réalité, que cette miniature a été copiée expressément sur telle fresque existant à Florence. Bornons-nous, sans parler des détails d'architecture, à constater à nouveau que la pose de la figure centrale, avec son hanchement très prononcé, est tout à fait dans le goût des sculptures françaises du quatorzième siècle. Nous pouvons ajouter que les têtes de femmes prêtent par leurs types à des rapprochements intéressants avec des figures du *Calvaire* n° 367 du Musée de Cologne, avec celles de la Véronique, par exemple, et des saintes femmes soutenant la Vierge.

# PLANCHE XL

ILLUSTRATION POUR LES HEURES DE LA VIERGE, EN TÊTE DES COMPLIES (fol. 60 verso).

(Grande miniature dans le texte, de la première série, époque du duc de Berry.)

*Le Couronnement de la Vierge.* — Cette page, dans l'original, est aussi admirable pour le coloris, tout étincelant d'or, d'azur et des tons les plus limpides, que pour la beauté et l'originalité de la conception. « Ici, dit la notice de M. le duc d'Aumale, toutes les « figures sont d'une délicatesse exquise. Le Christ, blond, superbe et doux, dans sa « longue robe jaune et lilas, recouverte d'un épais manteau bleu à galons d'or, reçoit « sa mère, qui arrive à genoux sur les nuages, portée par les anges. Un long manteau « rouge [plus exactement rose tournant au groseille] couvre sa robe blanche. Elle est « nu-tête. La couronne, le voile, portés par les chérubins, se confondent dans l'azur du « ciel, où l'on distingue à peine d'autres chérubins, soutenant au-dessus du Fils de Dieu « des étages de couronnes. Dans les coins, des anges, des saints en extase. » (*Chantilly. Manuscrits,* t. I, p. 70.)

Ajoutons, comme indications de coloris, que les chérubins, autour et au-dessus du Christ, et les anges musiciens, dans les airs, sont modelés les premiers en or, les seconds en bleu, tandis que les anges qui suivent la Vierge ont les carnations peintes en tons de chair et portent, soit des robes d'or avec des manteaux bleus, soit des tuniques blanches à bandes brodées bleues et rouges. Au premier plan, l'évêque est habillé de rouge; le moine (saint François probablement), de gris; saint Étienne, d'une dalmatique blanche; la sainte, sur la droite, d'un manteau rose. Une autre sainte au-dessus de celle-ci a une robe verte. Puis viennent, en remontant, sainte Claire en religieuse; un guerrier avec une jaque noire semée de clous d'or et des brassards d'argent; enfin, les apôtres vêtus de jaune, bleu, mauve et rose.

Nous renvoyons à ce que nous avons dit, p. 58-60, pour l'analyse des particularités qui rattachent si intimement notre merveilleuse miniature du *Couronnement de la Vierge*

à des œuvres d'art créées en France depuis le treizième jusqu'au quinzième siècle. Nous avons cité, comme points de comparaison à cet égard, le bas-relief du château de la Ferté-Milon et la peinture murale de la crypte de l'église de Saint-Bonnet-le-Château. On pourrait faire intervenir encore des illustrations de manuscrits. Mentionnons spécialement, parmi celles-ci, une grande image, exécutée vers l'année 1400, qui sert de frontispice à un exemplaire de la traduction française de la *Légende dorée* par Jean du Vignai, ms. français 242 de la Bibliothèque nationale.

Plusieurs des figures de saints et de saintes, la tête même de la Vierge, telles que nous les voyons sur la présente planche, se retrouvent dans des miniatures du Livre d'heures du duc de Berry qui appartient à M. le baron Edmond de Rothschild (spécialement dans un tableau de la *Glorification de la Vierge,* placé en tête de la messe de la Toussaint).

# PLANCHE XLI

LA CHUTE DES ANGES REBELLES (fol. 64 verso).

(Grande peinture hors texte, de la première série, époque du duc de Berry.)

« Composition savante, philosophique et sévère, dit la notice de M. le duc « d'Aumale. Au sommet, l'imposante figure de la Sainte Sagesse, la Toute-Puissance « éternelle, qui prononce la sentence; au-dessous du trône, les puissances célestes en « armes. Les chaires d'or du banc d'œuvre des anges se vident sur un signe du Tout-« Puissant. Lucifer, précipité, couronne en tête, beau comme le jour, prend feu en « touchant la terre. Les grappes d'anges détrônés comme lui, enveloppés dans leurs « longues robes bleues, se détachent sur les demi-teintes du ciel habilement graduées, et « se déroulent en descendant vers la terre avec une sorte de symétrie. Nous ne « connaissons rien d'analogue. » (*Chantilly. Manuscrits,* t. I, p. 71.)

Dieu, dont le visage est de feu, est enveloppé d'un manteau d'or glacé de rouge. Les chérubins qui l'entourent et lui servent de marchepied sont peints dans les mêmes tons d'irradiation. Les bons anges assis portent des manteaux bleus modelés d'or. Leurs ailes sont vertes. Les anges guerriers, au milieu, ont aussi les ailes vertes. Ils portent des cottes de mailles d'or, glacées de rouge et des casques d'argent. Lucifer et les autres anges rebelles précipités du ciel ont des ailes d'or et des manteaux bleus.

On peut constater que la conception générale du paradis céleste, où les bienheureux sont rangés comme dans les stalles d'un chœur d'église, avec Dieu à la place de l'autel, se retrouve dans l'œuvre de Jean Fouquet (*Chantilly. Les Quarante Fouquet,* par F.-A. GRUYER, planche XXVI). Cette conception, qui pourrait avoir pris son origine dans l'imitation des sculptures que nous admirons aux porches de nos églises du douzième et du treizième siècle, semble française. En revanche, les anges guerriers, avec leurs casques et leurs cuirasses, debout sur un nuage au milieu du tableau, rappellent ceux que nous voyons dans des peintures exécutées au quatorzième siècle, au sud des Alpes. Ces anges peuvent donc être une imitation de modèles venus d'Italie.

# PLANCHES XLII ET XLIII

GRANDE COMPOSITION ACCOMPAGNANT LE COMMENCEMENT DES LITANIES DES SAINTS (fol. 71 verso et 72 recto).

(Peinture s'étendant sur deux pages placées en regard l'une de l'autre pour former un seul tableau. L'artiste, pour dérouler sa composition, a utilisé les marges et le blanc existant entre les colonnes de texte, sans qu'il y ait eu d'espace réservé préalablement d'une manière intentionnelle par le calligraphe. — L'esquisse générale et quelques parties de la mise en couleurs remontent seules à l'époque du duc de Berry. Tout le tableau a été achevé, et notamment toutes les têtes ont été peintes par l'enlumineur du duc de Savoie, vers 1485.)

*La Procession du pape saint Grégoire le Grand pour obtenir la cessation de la peste à Rome, en* 950. Tel est le sujet de l'enluminure que la notice de M. le duc d'Aumale décrit en ces termes : « La peste, « la grande peste » achève de désoler Rome; le pontife conduit « la procession le long des murs; la mort frappe encore quelques-uns de ceux qui le « suivent. L'ange exterminateur apparaît sur le môle d'Adrien; il remet au fourreau « son épée sanglante. On entend un chœur céleste qui entonne : « Regina cœli lætare, « quia quem meruisti portare resurrexit sicut dixit, alleluia. » Et de sa voix sonore, les « bras levés au ciel, le pontife répond : « Ora pro nobis Deum, alleluia. » Outre le môle « qui, de ce jour, prend le nom de Château Saint-Ange, on reconnaît les murs de « Bélisaire, le Vatican, et, parmi les campaniles, les châteaux du moyen âge qui ont « depuis longtemps disparu. » (*Chantilly. Manuscrits,* t. I, p. 70.)

Cette description est trop affirmative sur certains points et surtout dans ses dernières lignes. Comme monuments de Rome, il n'y a véritablement que le Château Saint-Ange, qui puisse être reconnu; encore celui-ci, ainsi que nous l'avons remarqué p. 52, est-il devenu un édifice en grande partie de fantaisie.

Le tableau de la *Procession* présente cette difficulté, pour l'examen critique, qu'il rentre dans la catégorie des pages mixtes commencées pour le duc de Berry, terminées pour le duc Charles Ier de Savoie. La composition appartient évidemment à Pol de Limbourg et à ses frères. Ce sont eux aussi qui ont achevé, ou du moins poussé bien près du terme, le fond avec la partie d'architecture. Enfin le coloris et le modelé

permettent d'affirmer qu'ils avaient également peint les corps, avec leurs vêtements, de plusieurs personnages, le pape et les cardinaux, l'ermite qui les suit, et l'homme en robe placé à la droite de l'ermite. Tout le reste du travail trahit, au contraire, la main de Jean Colombe. Celui-ci notamment a peint toutes les têtes. Mais le dessin des artistes du duc de Berry devait être déjà suffisamment précisé pour pouvoir le guider, car plusieurs des têtes terminées par lui (des hommes barbus dans la porte à gauche, l'ermite et les deux enfants sur la droite) ont conservé jusqu'à un certain point le sentiment particulier aux peintures qui sont entièrement de la première époque dans nos *Très riches Heures*.

Il existe à la Bibliothèque Bodléienne d'Oxford un Livre d'heures, d'origine parisienne, daté de 1407 (ms. Douce, 144), dont les illustrations sont une œuvre collective due à plusieurs des miniaturistes qui ont travaillé pour le duc de Berry. Dans ce manuscrit, sur les marges de deux pages placées en regard l'une de l'autre, un des collaborateurs, qui, d'après le caractère de son dessin, paraît être un des trois frères enlumineurs, auteurs de notre première série des miniatures de Chantilly, a esquissé, en traits légers, le même tableau de la *Procession* disposé de semblable façon, sauf variantes dans les détails. (Reproduit dans le recueil de la *Paleographical Society,* IIe série, planche n° 153.) Cette esquisse tracée sur le Livre d'heures d'Oxford offre cet intérêt d'être demeurée intacte. Elle nous donne ainsi une idée approximative de ce que devaient être les pages des *Très riches Heures* reproduites sur nos deux présentes planches, avant que Jean Colombe ne fût venu, en les terminant, les alourdir et les gâter.

La procession du pape saint Grégoire pour obtenir la cessation de la peste à Rome resta célèbre sous le nom de Grande Litanie. L'idée de placer auprès du texte des Litanies des saints une représentation de cette procession peut donc s'expliquer. Néanmoins la présence d'une image de cette nature dans un Livre d'heures est un fait très rare. C'est pourquoi il n'est pas indifférent de constater que ce sujet semble avoir été l'objet d'une prédilection particulière de la part de l'atelier dont Pol de Limbourg était le chef. En effet, en dehors de leurs deux répliques de Chantilly et d'Oxford, nos artistes ont encore traité le thème dans le Livre d'heures du duc de Berry possédé par M. le baron Edmond de Rothschild, cette fois en le faisant entrer dans le corps de l'illustration et en en répartissant les épisodes entre plusieurs des miniatures insérées dans le texte.

# PLANCHE XLIV

ILLUSTRATION POUR LES HEURES DE LA CROIX (fol. 75 recto).

(Grande miniature dans le texte, de la seconde série, époque du duc Charles Ier de Savoie.)

*Le Christ de Pitié.* — Sur la gauche du tableau, dans la bordure, est agenouillé le duc Charles Ier de Savoie, en robe bleue recouverte d'un manteau rose à pèlerine d'hermine, une couronne d'orfèvrerie en forme de bandeau ceignant sa tête. Sa femme, la duchesse Blanche de Montferrat, lui fait face, portant une couronne semblable, et vêtue d'une robe rose et d'un corsage bleu que recouvre un surcot blanc. Dans le bas, soutenus par deux angelots, sont les écussons accolés du duc et de la duchesse, dont la présence permet d'identifier d'une manière certaine les deux personnages.

La figure du Christ de Pitié, dressée dans le tombeau, rappelle assez sensiblement par la pose des bras et des mains l'image imprimée sur le fameux Saint Suaire de Turin. Or, à cette époque, le Saint Suaire, aujourd'hui à Turin, se trouvait déjà en la possession de la Maison de Savoie. Y aurait-il, dans la peinture de Colombe, un souvenir de la vénération des princes de Savoie pour cette relique, qui a soulevé récemment une si vive polémique?

Le paysage a été traité avec un soin particulier par Jean Colombe. Le grand édifice avec tours que l'on aperçoit dans le fond, sur la gauche, rappelle sensiblement ce qui subsiste encore d'une des résidences favorites à cette époque des ducs de Savoie et en particulier du duc Charles Ier, le fameux château de Ripaille, près du lac Léman. Nous pouvons ajouter que le mandement du 31 août 1485, par lequel le duc Charles Ier envoyait à Jean Colombe, alors à Bourges, un acompte de 25 écus d'or à valoir sur son travail de complément de l'enluminure dans notre manuscrit de Chantilly, est précisément daté de Ripaille. Enfin la disposition topographique dans l'image correspond bien à la situation de Ripaille, sur la rive gauche du lac Léman, qui est entouré de montagnes, avec le Rhône s'échappant du lac tout à fait à l'horizon, et une ville, qui alors serait Genève, barrant, au bout du lac, l'endroit de la sortie du fleuve.

Sur cette page, le texte primitif a été conservé, Jean Colombe s'étant contenté, pour développer sa composition, de l'espace laissé libre à l'origine. Toutefois l'enlumineur du duc de Savoie a dépassé les limites habituelles de dimension dans lesquelles savaient se renfermer les artistes du duc de Berry, à tel point que sa peinture a été rognée dans le haut par le couteau du relieur.

# PLANCHE XLV

ILLUSTRATION POUR L'OFFICE DES MORTS (fol. 86 verso).

(Grande miniature dans le texte, de la seconde série, époque du duc Charles I<sup>er</sup> de Savoie, mais recouvrant peut-être une esquisse du temps du duc de Berry. Les rinceaux ornementaux qui courent autour de la page remontent à la première époque.)

*L'Enterrement de Raymond Diocrès*, épisode de la vie de saint Bruno bien connu par les peintures d'Eustache Le Sueur, aujourd'hui au Louvre. On sait que Raymond Diocrès, chanoine de Notre-Dame de Paris, mourut après avoir ébloui le peuple par un grand extérieur de piété, joint à un talent distingué pour la prédication. Pendant qu'on célébrait son service funèbre à l'église, le mort, se soulevant de son cercueil, épouvanta les assistants en prononçant ces trois phrases : « Je suis appelé au juste jugement de Dieu. Je suis jugé par le juste jugement de Dieu. Je suis condamné par le juste jugement de Dieu. — *Justo Dei judicio appellatus sum. Justo Dei judicio judicatus sum. Justo Dei judicio condemnatus sum.* » Ce fut ce prodige qui détermina la vocation religieuse de saint Bruno.

A l'entour du tableau principal, des médaillons représentent d'autres épisodes de l'histoire de saint Bruno ou des allusions à la mort. Dans le bas, au milieu, la légende des Trois morts et des trois vifs.

Toutes les figures sont dues à Jean Colombe; cependant elles sont dessinées sur une échelle de proportion inférieure à celle qui est habituellement familière à l'enlumineur du duc de Savoie. D'un autre côté l'architecture, surtout dans la partie supérieure, avec ses colonnettes élancées, et les statues drapées (modelées en or), employées pour décorer le sommet et les retombées d'un pignon, rappellent bien plutôt l'époque du duc de Berry. Il serait donc possible que Colombe ait eu à travailler ici, comme le cas s'est produit au Calendrier (planche IX) et pour la grande scène de la *Peste à Rome* (planches XLII et XLIII), sur une page dont les premiers linéaments des fonds avaient été ébauchés par Pol et ses frères. Ce qui semble rendre cette hypothèse plus vraisemblable encore, c'est que Pol et ses frères ont précisément introduit les mêmes scènes de l'histoire de saint

Bruno, et en particulier la légende de l'enterrement de Raymond Diocrès, dans l'autre Livre d'heures qu'ils ont peint pour le duc de Berry et qui appartient aujourd'hui à M. le baron Edmond de Rothschild. En tout cas, ce sont les artistes du duc de Berry qui ont tracé, dès la première époque, sur les marges du sujet central, les rinceaux qui entourent les médaillons avec leurs fleurettes, et le paon, le perroquet et les autres oiseaux qui les animent.

# PLANCHE XLVI

ILLUSTRATION POUR L'OFFICE DES MORTS (fol. 90 verso).

(Grande miniature dans le texte, de la seconde série, époque du duc Charles Ier de Savoie.)

Une des visions de l'Apocalypse : *l'Apparition du Cavalier de la Mort.* — Devant le cavalier, qui est monté sur un cheval blanc et vêtu de rose, les spectres de l'Enfer, s'avançant comme en bataille, jettent la terreur parmi les vivants. Cette scène est conçue d'après le passage suivant de l'écrit prophétique de saint Jean : « Quand l'Agneau eut ouvert le sceau... il parut un cheval d'une couleur pâle; celui qui était dessus se nommait la Mort; il était suivi de l'Enfer, et on lui donna tout pouvoir sur les quatre parties de la terre pour faire mourir par le glaive, la famine, les maladies, et par les bêtes qui sont sur la terre. » (Apocalypse, VI, VII et VIII.) On observera que le cavalier n'est pas suivi, mais précédé des spectres infernaux. C'est apparemment qu'il était plus facile, avec cette disposition, de mettre bien en valeur le personnage du Cavalier de la Mort.

Nous donnons cette miniature comme un spécimen de la manière habituelle de Jean Colombe. Nous avons choisi une des moins banales de ses compositions, une de celles aussi qui permettent le mieux d'apprécier son style pour le rendu du paysage et des édifices. La présente planche offre, en même temps, un exemple de ces pages où le texte primitif a été gratté, la teneur en étant récrite sur le bord inférieur de l'image, afin de laisser plus de champ à la verve de l'enlumineur du duc de Savoie.

# PLANCHE XLVII

L'ENFER (fol. 108 recto).

(Grande peinture hors texte, de la première série, époque du duc de Berry.)

L'original est remarquable par le coloris. Les flammes peintes en rouge avec reflets d'or, les rochers gris-noirâtres, le fond de ciel livide, tout concourt à l'effet dramatique. Les figures hideuses des démons sont modelées en manière de camaïeu par l'emploi de l'or combiné avec des tons bruns, bleuâtres, roux ou verdâtres.

Le sujet de l'*Enfer* a été plusieurs fois traité par les peintres italiens, depuis la fin du treizième siècle jusqu'au milieu du quinzième, par exemple à l'Arena de Padoue, à Santa Maria Novella de Florence, au Camposanto de Pise, dans une des chapelles latérales de San Petronio de Bologne, ainsi que dans différents tableaux du *Jugement dernier,* comme ceux de Fra Angelico. Mais ce même thème n'était pas moins familier aux artistes de France. Nous en avons pour garants, à défaut des représentations peintes qui ont malheureusement disparu, toute une série de sculptures. Une des plus remarquables de celles-ci se trouvait précisément, au moment où ont été exécutées pour le duc de Berry les illustrations de nos *Très riches Heures,* et se trouve encore aujourd'hui dans la capitale même du duché de Berry, à Bourges, au-dessus d'une des portes de la façade de la cathédrale (un moulage en est exposé au Musée du Trocadéro). Si l'on s'attache à l'examen des détails, tels que les types et les attitudes des démons, on arrive à se convaincre que ce sont les modèles que leur offrait la France, et non ceux d'Italie, qui ont pu guider les artistes du duc de Berry. Il y a, par exemple, sur notre présente planche, derrière celui des soufflets qui se trouve sur la gauche, un démon debout, avec une queue ressemblant à une aile, et levant le bras droit en l'air, qui a tout à fait son correspondant, avec la même pose et la même queue en forme d'aile, dans la sculpture qui vient d'être citée, au-dessus de la porte de la cathédrale de Bourges.

## PLANCHE XLVIII

ILLUSTRATION POUR UN PETIT OFFICE DE LA VIERGE A DIRE LE SAMEDI (fol. 137 recto).

(Grande miniature dans le texte, de la seconde série, époque du duc Charles I[er] de Savoie.)

*Presentation de la Vierge au Temple.* — La Vierge enfant est vêtue de bleu. Son père, saint Joachim, porte une robe bleue avec un manteau rouge; sa mère, sainte Anne, une robe rose presque entièrement cachée par un manteau bleu. Le fond, qui est modelé dans une même nuance lie de vin, d'aspect désagréable, représente la partie centrale de la façade de la cathédrale de Bourges, les tours, avec les deux porches latéraux, étant supprimées, probablement faute de place nécessaire pour les introduire encore dans l'image. Cette portion centrale de la façade de Bourges est sûrement reconnaissable aux détails, notamment à la disposition très particulière du vaste fenestrage, avec sa rose d'une forme toute spéciale, percé dans le pignon qui surmonte le porche central. Ce pignon, dit le Grand Ousteau, avait été achevé par les soins du duc de Berry. (Voir de Champeaux et Gauchery, *op. cit.*, p. 62.)

Dans cette page, comme dans celle qui est reproduite planche XLVI, le texte primitif a été gratté et récrit dans le bas, pour laisser plus d'espace à Jean Colombe, et la peinture de celui-ci s'est trouvée également rognée dans le haut par le relieur.

On a supposé (voir notamment le Catalogue imprimé des manuscrits de Chantilly, t. I, p. 67) que la présente miniature avait pu être esquissée par Pol et ses frères et que l'artiste employé par le duc de Savoie s'était borné à la terminer. Après un examen très minutieux, nous sommes d'un avis contraire; tout, dans cette page, le premier dessin comme la mise en couleur, ne nous paraît pouvoir être attribué qu'au seul Jean Colombe.

# PLANCHE XLIX

PLAN DE ROME (fol. 141 verso).

(Grande peinture hors texte, de la première série, époque du duc de Berry.)

Nous avons exposé, p. 63, comment ce *Plan de Rome* dérive d'un prototype, fourni peut-être par une mappemonde, dont s'est également inspiré, vers le même temps, en Italie, le peintre siennois Taddeo di Bartolo.

Dans le manuscrit de Chantilly, la page reproduite sur la présente planche offre un aspect d'ensemble chatoyant et argentin. En haut, une partie de ciel est peinte en bleu. Le pavage de la ville est d'un ton gris. Les édifices, comme toujours dans les miniatures de notre première série, sont modelés en nuances claires, en gris, bistre, rose, violacé, vert clair et verdâtre. Les toits sont généralement d'ardoises; quelques-uns cependant paraissent formés de tuiles rouges. A l'entour de la ville, dans la partie médiane et inférieure, le terrain est peint en vert clair, comme pour figurer des prairies. Le fleuve du Tibre est indiqué par un glacis d'argent.

Il faudrait de longs développements pour relever tous les détails marqués sur ce plan. Nous nous permettons de renvoyer, à cet égard, à une étude spéciale que nous nous proposons d'insérer dans le recueil des *Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'École française de Rome.* Bornons-nous ici à quelques-unes des indications les plus importantes.

La ville est orientée à peu près du sud-est au nord-ouest, le sud-est étant dans le haut. En commençant par la partie supérieure, le grand édifice dont le campanile touche presque le cadre est Saint-Jean-de-Latran. A droite, à l'extérieur des murs de la ville, la basilique de Saint-Paul-hors-les-Murs. Juste au-dessous de l'abside de cette basilique, la pyramide de Cestius, accolée aux murs de Rome. A gauche du Latran, un édifice circulaire figure l'*Amphitheatrum Castrense.* A côté de cet amphithéâtre, toujours en allant vers la gauche, la basilique de Sainte-Croix-de-Jérusalem; puis de grands aqueducs. Une branche de l'aqueduc se dirigeant vers le centre aboutit à la statue équestre de Marc-Aurèle, aujourd'hui sur la place du Capitole, qui, n'ayant pas été peinte par l'artiste,

ainsi que nous l'avons signalé, apparaît dans l'original de la miniature comme une découpure laissant à nu la surface du parchemin. A côté de la statue, le Colysée, sous l'aspect d'une sorte de tour à étages en retrait; puis, un peu plus à droite, le Palatin sur sa colline, avec l'arc de Titus et l'église de Sainte-Françoise-Romaine à ses pieds.

En revenant vers la gauche, sur la même ligne horizontale que l'arc de Titus, l'édifice très important de Sainte-Marie-Majeure; et, entre cette église et le Colysée, les trois arcades de la basilique de Constantin. Juste au-dessous du Palatin, un grand édifice à coupole correspond, par sa situation topographique, au théâtre de Marcellus. Un peu plus bas, et à gauche, la colline du Capitole, sur laquelle on distingue, entre autres détails, du côté qui fait face au théâtre de Marcellus, un gibet montrant l'emplacement de la Roche Tarpéienne. Au niveau de la base du Capitole, mais tout à fait sur la gauche, et non loin de l'enceinte de la ville, est l'espace vide laissé blanc où auraient dû se trouver, comme le prouve la réplique du plan, peinte à Sienne par Taddeo di Bartolo, les deux statues colossales de Monte-Cavallo (voir à ce sujet, p. 64). Entre cet espace vide et le Capitole se dresse la colonne Trajane. La colonne Antonine est presque verticalement au-dessous de celle-ci. Non loin de la colonne Antonine, mais plus vers le milieu, un petit édifice rond figure le Panthéon. Une autre construction de forme analogue, mais plus grande, que l'on voit vers le bas du plan, est le tombeau d'Auguste. En avant, hors de la ville, sont deux ponts, le Ponte Milvio ou Ponte Molle et le Ponte Salaro. Sur la partie droite, de l'autre côté du Tibre, se succèdent, en descendant, le quartier du Trastevere avec ses églises, l'île Tibérine, enfin la cité Léonine avec le Pont et le Château Saint-Ange et un grand massif de constructions, le plus important de tous, qui nous représente la basilique de Saint-Pierre, flanquée de son campanile, et le Vatican.

## PLANCHE L

ILLUSTRATION POUR LES HEURES DE LA PASSION (fol. 142 verso).

Grande miniature, peinte sur un feuillet aujourd'hui isolé, mais qui a dû faire partie à l'origine d'un cahier de texte; de la première série, époque du duc de Berry.)

*Le Christ au moment où il va être arrêté.* — « *Ego sum.* C'est moi! Effet de nuit dans le « jardin des Oliviers. A la voix du Christ, tous sont renversés; lui seul reste debout « [avec saint Pierre]; son limbe d'or brille dans l'obscurité. » Telle est la description qu'a donnée de cette miniature M. le duc d'Aumale, en ajoutant cette anecdote : « Un « jour que Renan feuilletait notre volume, cette page lui inspira une véritable homélie « qui charma les dames dont il était entouré. » (*Chantilly. Manuscrits,* t. I, p. 68.)

Dans l'original, toute la page est modelée en noir et gris, avec des reflets d'or. Des points d'or marquent les étoiles. Jean Fouquet, et après lui les miniaturistes de son école, devaient plus tard s'appliquer à rendre des effets analogues.

# PLANCHE LI

SUITE DE L'ILLUSTRATION POUR LES HEURES DE LA PASSION (fol. 143 verso).

(Grande miniature, se présentant, au point de vue matériel, dans les mêmes conditions que celle reproduite sur la planche précédente; de la première série, époque du duc de Berry.)

*Le Christ mené au Prétoire.* — L'original offre une superbe harmonie de tons où les couleurs variées des costumes, les ors et les reflets de fer des armures se font valoir mutuellement de la manière la plus heureuse. Le Christ est vêtu d'une robe mauve foncé tournant au violet. L'homme à turban qui le tient par le bras a passé une tunique grise par-dessus son armure, tandis que, derrière cet homme, un autre Oriental porte, sur une robe noire, un manteau rose, avec un bouclier vert attaché sur le dos. Ces nuances forment contraste avec le bleu soutenu dont est peinte la robe du Juif placé tout à fait sur la gauche. Les pièces d'armure ont généralement l'apparence de l'acier. Quelques-unes toutefois sont dorées, notamment les écailles des cottes de mailles. L'or est employé dans l'architecture pour les pinacles et les statuettes de personnages nus qui surmontent les portes de deux des édifices.

Tout le décor architectural, qui forme le fond du présent tableau, a été exactement copié par Jean Colombe, dans une des miniatures du *Romuléon* enluminé pour l'amiral Louis Malet de Graville, folio 199 verso du ms. français 364 de la Bibliothèque nationale (cf. planche VI).

# PLANCHE LII

SUITE DE L'ILLUSTRATION POUR LES HEURES DE LA PASSION (fol. 144 recto).

(Grande miniature à pleine page, peinte sur un feuillet appartenant à un cahier de texte; de la première série, époque du duc de Berry.)

*La Flagellation.* — Aux pieds du Christ est jetée sa robe violette. Un des bourreaux est couvert d'une peau de bête de nuance brune, les autres ont des tuniques de couleur bleue ou mauve. Le ton mauve se retrouve, marié au bleu, dans la figure du scribe à droite. Le grand prêtre, assis dans le fond, porte un manteau bleu et un bonnet rouge. Dans les vêtements de ses acolytes, les notes dominantes sont le cerise et le rose. Sur la gauche, saint Pierre, qui regarde à travers l'ouverture de la porte, est habillé de rose.

Deux statues, employées comme accessoires décoratifs de l'architecture, rappellent par leurs poses, et jusqu'à un certain point par leurs types, l'Adam et l'Ève des Van Eyck sur les volets du retable de Saint-Bavon, aujourd'hui au Musée de Bruxelles (cf. p. 90). Dans l'original de la miniature reproduite sur la présente planche, ces deux statues sont figurées comme étant en pierre, tandis que les dais qui les surmontent sont modelés en or.

# PLANCHE LIII

SUITE DE L'ILLUSTRATION POUR LES HEURES DE LA CROIX (fol. 146 verso).

(Grande miniature, se présentant, au point de vue matériel, dans les mêmes conditions que celle qui fait l'objet de la planche LII; de la première série, époque du duc de Berry.)

*La Sortie du Prétoire.* — Comme beauté et harmonie de tons, cette page est le digne pendant de celle qui est reproduite planche LI. La robe violet-mauve du Christ se détache au milieu des costumes variés et éclatants des Juifs, aux coiffures orientales, et des armures en partie dorées des soldats. La bannière, tenue au premier plan par un personnage qui est vêtu de bleu, est à fond d'or traversé par une bande rouge portant des caractères de forme arabe. Les trois enfants, près du porte-bannière, sont habillés en gris, bleu et rose. La femme de profil, tout à fait sur la gauche, porte un surcot mauve sur une robe jaune, avec un bonnet également jaune; et l'enfant qu'elle conduit par la main est en tunique verte.

Cette dernière figure de femme de profil tenant un enfant à la main se retrouve, semblablement placée tout à fait sur la gauche, dans le *Calvaire* n° 367 du Musée de Cologne.

Dans deux images du *Romuléon* de l'amiral Malet de Graville, folios 224 recto et 243 verso du ms. français 364 de la Bibliothèque nationale, Jean Colombe s'est inspiré de la présente miniature pour des dispositions d'architecture dans les fonds.

# PLANCHE LIV

SUITE DE L'ILLUSTRATION POUR LES HEURES DE LA CROIX (fol. 147 recto).

(Grande miniature, dans les mêmes conditions matérielles que celle reproduite planche LII; de la première série, époque du duc de Berry.)

*La Marche au Calvaire.* — Dans l'original, même harmonie de tons que dans les autres scènes qui font l'objet de nos planches LI et LIII. Du reste, le peintre a visiblement fait effort pour donner à sa suite d'épisodes de la Passion un grand caractère d'unité. Ainsi les types des deux larrons sont exactement les mêmes sur la présente planche et sur la précédente. On retrouve également, de part et d'autre, la même bannière, d'or à bande rouge chargée de lettres de forme arabe, etc. Le Christ, portant sa croix, jette un regard douloureux sur sa mère (en manteau bleu) et sur saint Jean (robe rose et manteau gris) que menace un soldat, dont la cotte d'armes est toute étincelante d'or et d'azur.

Il est inutile de revenir ici sur ce qui a été dit, p. 55-57, relativement à la question des rapports de cette composition avec plusieurs productions de l'art italien du quatorzième siècle. Mais je rappellerai qu'un autre Livre d'heures du duc de Berry, le manuscrit n° 11060 de la Bibliothèque royale de Bruxelles, contient une miniature dans laquelle le sujet de la *Marche au Calvaire* est traité de façon analogue. Cette miniature, où les personnages sont moins nombreux, est de date plus ancienne que celle de notre manuscrit de Chantilly, et d'une main différente.

Jean Colombe a copié tout le fond d'architecture du présent tableau sur le folio 146 du *Romuléon* de l'amiral Malet de Graville, ms. français 364 de la Bibliothèque nationale.

# PLANCHE LV

SUITE DE L'ILLUSTRATION POUR LES HEURES DE LA PASSION (fol. 153 recto).

(Grande miniature, dans les mêmes conditions matérielles que celle reproduite planche LII; de la première série, époque du duc de Berry.)

*Les Ténèbres, ou la Mort du Christ.* — Le peintre du duc de Berry, voulant représenter les ténèbres couvrant la terre au moment où le Christ expire, a modelé, en grand artiste, toute la composition centrale dans une gamme monochrome presque noire, qui contribue à la puissance de l'effet dramatique. Mais l'image de Dieu le Père, qui apparaît au-dessus de la croix, est toute éclatante de lumière; cette image, vue en buste, se détache, enveloppée d'un manteau bleu, sur une gloire d'or qu'entourent des chérubins de feu.

Les petits médaillons représentant les prodiges qui accompagnent la mort du Christ (troubles dans les étoiles constatés par un astronome, voile du Temple déchiré, morts ressuscités) sont peints dans la même gamme sombre que l'image principale. Une note de couleur claire est donnée, au contraire, autour des médaillons, par les rinceaux d'ornements dans lesquels l'or est associé successivement avec le vert, le rose, le bleu et le mauve, celui-ci du ton habituel.

On remarquera que les morts qui ressuscitent, dans une des scènes accessoires placées en médaillon, présentent, quant aux poses, beaucoup d'analogie avec certains des personnages d'une petite miniature dans le texte qui est reproduite sur notre planche XXV.

Nous rappelons ce que nous avons dit, p. 57, à propos des particularités si importantes de la pose du mauvais larron, à droite, et de l'introduction, dans la scène, d'un buste de Dieu le Père qui apparaît au-dessus de la tête du Christ expirant et fait le geste de bénir.

# PLANCHE LVI

SUITE DE L'ILLUSTRATION POUR LES HEURES DE LA CROIX (fol. 156 verso).

(Grande miniature, dans les mêmes conditions matérielles que celle reproduite planche LII; de la première série, époque du duc de Berry).

*La Descente de croix.* — Pour le coloris, cette page, dans l'original, fait contraste avec celle qui est reproduite sur notre précédente planche; ici l'azur du ciel et les tons variés, brillants et clairs pour les costumes, remplacent la tristesse des ténèbres. Mais le peintre a établi un lien entre cette scène et celle de la mort du Christ. De part et d'autre, la disposition du terrain et des trois croix est identique; et les larrons sont, pour ainsi dire, décalqués d'une page à l'autre.

La Vierge est vêtue d'un manteau bleu sur une robe grise; la sainte femme qui la soutient est en violet. La plupart des autres acteurs et actrices de la scène portent des costumes somptueux, dans lesquels entrent des étoffes diaprées ou brochées d'or, à fonds tantôt verts, tantôt roses ou rouges, tantôt bleus ou noirs. L'habillement de la jeune femme placée tout à fait sur la droite, en avant des autres, montre l'accord délicat d'un bleu diapré pour la robe, avec le jaune bistre pour le manteau. Pour la Madeleine, un manteau rouge pâle, à bordure chargée d'inscriptions arabes, recouvre une robe blanche brochée de fleurettes bleues. L'enfant debout près de la Vierge a une tunique verte; les deux autres enfants assis par terre sont vêtus l'un en mauve du ton habituel, l'autre en bleu.

Nous avons dit, page 56, que dans cette miniature on peut retrouver des analogies avec certaines œuvres de l'art italien du quatorzième siècle. On peut faire également un rapprochement avec une des illustrations, celles-ci de date plus ancienne que nos miniatures de Chantilly et d'une main différente, qui sont dans le Livre d'heures du duc de Berry conservé à Bruxelles, ms. nº 11060 de la Bibliothèque royale.

# PLANCHE LVII

ILLUSTRATION POUR LA MESSE DU JOUR DE LA FÊTE DE NOEL (fol. 158 recto).

(Grande miniature dans le texte, de la seconde série, époque du duc Charles Ier de Savoie, mais recouvrant peut-être une première esquisse remontant au temps du duc de Berry.)

*La Messe* dans une chapelle. En lettrine la *Nativité,* et sur les marges des figures de bergers agenouillés dont les regards convergent vers l'Enfant Jésus de la susdite *Nativité.*

Il semble que, jusqu'à un certain point, il en soit de cette page comme de celle qui est reproduite planche XLV. Dans le tableau principal, tout le travail de peinture et l'exécution des figures sont l'œuvre de Jean Colombe. Mais certains détails d'architecture, tels que les longues colonnettes sur les côtés, la frise ajourée dans le haut, avec un dais de pierre blanche en son milieu, la disposition des statues entre les vitraux, donnent à penser que le fond du tableau avait probablement été esquissé déjà par les artistes du duc de Berry. Toutefois Colombe, en peignant les figures, peut avoir aussi transformé sensiblement des portions de l'architecture. Il a introduit l'écusson de Savoie, la croix blanche sur fond rouge, entre les mains de l'ange de pierre qui décore la clé de voûte, et plusieurs particularités de disposition, le peu de profondeur relative de la nef, la présence d'une grande tribune occupant le mur qui fait face à l'autel, la complication des nervures de la voûte, permettent de se demander si l'enlumineur du duc Charles de Savoie n'a pas cherché à modifier le monument de manière à lui donner, en fin de compte, approximativement l'aspect de la Sainte-Chapelle de Chambéry. Il serait cependant téméraire de rien affirmer, surtout après les déplorables rajeunissements d'ornementation qui ont été infligés, au cours des temps, à la malheureuse Sainte-Chapelle de Chambéry.

En tout cas, sur les marges, nous retrouvons nettement le souvenir de l'une et l'autre des deux époques entre lesquelles s'est partagé le travail de décoration pour le manuscrit

de Chantilly. Les rinceaux, qu'agrémentent de charmantes violettes, datent du temps du duc de Berry. C'est au contraire Colombe qui a ajouté, au milieu de ces rinceaux, les figurines de bergers, celles-ci marquées au sceau du style tourangeau et dénotant une influence très accentuée des œuvres de Jean Fouquet et de Jean Bourdichon.

## PLANCHE LVIII

ILLUSTRATION POUR LA MESSE DU PREMIER DIMANCHE DE CARÊME (fol. 161 verso).

(Grande miniature dans le texte, de la première série, époque du duc de Berry.)

*La Tentation du Christ* (racontée dans l'évangile du jour). — « Le sujet, dit la notice « de M. le duc d'Aumale, est relégué dans le fond, où l'on voit le Christ et Satan sur un « rocher. Au premier plan, beau château d'un blanc éclatant, tout en dentelle de pierre, « avec tours à étages ajourés, flèche élancée, riche toiture de fer, pennons aux armes « de Berry. C'est Mehun-sur-Yèvre où le duc avait son trésor. » (*Chantilly. Manuscrits,* t. I, p. 67.)

Nous avons rappelé, p. 23, les souvenirs qui se rattachent au château de Mehun-sur-Yèvre, et qui sont si importants au point de vue de l'histoire de l'art en France à la fin du quatorzième siècle. Nous avons insisté sur l'extrême intérêt que présente la vue de cette demeure du duc de Berry, proclamée par Froissart « une des plus belles maisons du monde ».

Complétons la description de M. le duc d'Aumale par quelques indications relatives au coloris. Le Christ, au sommet d'une roche escarpée, porte un manteau d'or. La rivière d'Yèvre qui baigne le château est peinte d'un ton d'argent, avec des reflets métalliques. Les toitures du château ont l'apparence du plomb et de l'ardoise. Le chevet de la chapelle porte un ange aux ailes éployées, qui est doré, comme l'est aussi le coq placé au sommet de la flèche. A plusieurs endroits, on distingue sur des pennons les armes peintes du duc de Berry, avec le nombre des fleurs de lis toujours réduit à trois.

Il subsiste encore aujourd'hui des ruines du château de Mehun-sur-Yèvre, consistant principalement dans la grande tour ou donjon qui, dans notre miniature, est la partie mise le plus en évidence. Ces ruines étaient beaucoup plus considérables au dix-huitième siècle. Un certain Jean Penot en fit alors, en 1737, un dessin très précis et détaillé, qui a été publié plusieurs fois, notamment par M. H. Wallon dans l'édition illustrée de sa *Jeanne d'Arc* (Paris, 1876), p. 413, et par MM. de Champeaux et Gauchery dans leur

ouvrage, tant de fois cité par nous, sur *Les Travaux d'art exécutés pour Jean de France, duc de Berry*. Par une bonne fortune, il se trouve que, sur ce dessin, l'orientation donnée au château est presque la même que dans la miniature de Chantilly. En nous aidant des diverses références, nous pouvons constater, ici encore, la minutieuse conscience avec laquelle les artistes du duc de Berry ont reproduit exactement, dans tous ses détails, l'édifice qu'ils voulaient représenter. MM. de Champeaux et Gauchery, *op. cit.*, p. 7, donnent des indications qui correspondent avec ce que nous avons sous les yeux : « Le château de Mehun, disent-ils, situé au sud de la ville, est construit sur un promontoire de rochers, au confluent de la rivière d'Yèvre et du ruisseau l'Annain. Il était isolé sur la troisième face par un large fossé dirigé suivant une courbe, et creusé dans le roc afin de réunir les deux cours d'eau. La forme est celle d'un quadrilatère irrégulier... Les angles du quadrilatère offraient quatre tours rondes. On accédait au château par un pont à trois arches de pierre, dont la dernière travée venait aboutir devant les ponts-levis de la grande porte et de la poterne... Le portail formant une sorte d'avant-corps entre les deux tours principales était décoré d'un tympan surmontant l'écu armorié du duc. De chaque côté et au-dessus de ce porche existaient trois statues dont les niches étaient couronnées de dais richement découpés. Sur la corniche supérieure s'appuyait l'abside de la chapelle, dont les verrières élancées remplissaient des ouvertures ogivales à gables, séparées par des contreforts et des colonnettes d'une grande légèreté... La plus importante des tours situées aux angles du quadrilatère est la tour du nord ou des fiefs, qui constituait le donjon du château. »

En parlant du château de Poitiers, représenté sur notre planche VII, nous avons dit que, dans ce château de Poitiers, le roi Charles VII avait résidé au début de son règne. Ce même règne devait se terminer au château de Mehun-sur-Yèvre, où Charles VII mourut le 22 juillet 1461.

A l'arrière-plan de la miniature on aperçoit des tours et des flèches qui se profilent sur le ciel, des châteaux dressant leurs donjons sur des montagnes ou des collines. M. Gauchery suppose, très ingénieusement, que l'artiste a peut-être voulu représenter d'autres édifices ayant appartenu, comme le château de Mehun-sur-Yèvre, au duc Jean de Berry. D'après lui, dans la ville placée sur la droite, on devrait reconnaître une des saintes chapelles du duc, puis le palais de Poitiers; celui-ci serait accompagné à droite de la tour Maubergeon, vue de face, avec trois toitures de hauteur inégale, et à gauche de la grosse tour de l'Horloge. Un des châteaux perchés sur une montagne pourrait être le château de Nonette construit par le duc de Berry en Auvergne, et dont le souvenir a été transmis par un dessin de l'*Armorial d'Auvergne* de Guillaume Revel, ms. français 22297 de la Bibliothèque nationale (cf. les essais de restitution de ce château de Nonette dans l'ouvrage de MM. de Champeaux et Gauchery). Je dois avouer que, pour ma part, l'échelle des monuments me paraît bien trop réduite

pour que j'ose rien préciser dans un sens ou dans l'autre, quant à ces identifications.

Dans le bas, à droite, on voit un lion menaçant un ours monté sur un arbre, motif qui se retrouve dans une miniature représentant saint Jean-Baptiste dans le désert, du Livre d'heures du duc de Berry que possède M. le baron Edmond de Rothschild. Non loin de l'ours menacé par le lion, des cygnes nagent sur l'Yèvre, rappelant, comme l'ours, les emblèmes du duc.

# PLANCHE LIX

ILLUSTRATION POUR LA MESSE DU TROISIÈME DIMANCHE DE CARÊME
(fol. 166 recto).

(Grande miniature dans le texte, de la première série, époque du duc de Berry.)

*Guérison du possédé* (récit de l'évangile du jour). — Le fond est un fond conventionnel, en or avec rinceaux bleus. Le Christ porte un manteau mauve, du ton habituel; le disciple placé derrière lui est en rose; le personnage qui soutient le possédé, en bleu. Le possédé lui-même est recouvert d'une tunique déchirée de nuance grise. L'enfant, sur la droite, est habillé de vert glacé de rose. Les vêtements des deux Juifs les plus en vue, dans l'intérieur de l'édifice, sont, pour l'un, noir avec bandes d'or à inscriptions orientales; pour l'autre, rouge broché d'ornements bleus.

On remarquera, dans la lettrine, la jolie tête de fou. Ce fou porte un vêtement jaune à ornements dorés. Son bonnet est d'or.

# PLANCHE LX

ILLUSTRATION POUR LA MESSE DU QUATRIÈME DIMANCHE DE CARÊME
(fol. 168 verso).

(Grande miniature dans le texte, de la première série, époque du duc de Berry.)

Cette miniature représente, non pas le Sermon sur la montagne, comme il est dit dans le catalogue imprimé de Chantilly, mais le miracle, raconté dans l'évangile pour le quatrième dimanche de carême, de la *Multiplication des pains et des poissons.* Le susdit catalogue en donne la description suivante : « Fond bleu lapis [avec rinceaux ton sur « ton, avivés de touches d'or], paysage archaïque. Très belle composition symétrique. « En haut, Dieu le Père; le Saint-Esprit descend vers le Fils. Le Christ vêtu d'une « tunique hyacinthe [lisez : mauve, sur une robe grise], avec de longues boucles de « cheveux; expression sublime. La foule diversement émue, les docteurs indifférents, les « pauvres enthousiastes. Un enfant présente les poissons, un homme tient les pains. « Gracieuse bordure d'ancolies et de colimaçons. » (*Chantilly. Manuscrits,* t. I, p. 68.)

Parmi les assistants, le peintre a introduit des nègres, idée qui serait d'une très haute et très belle inspiration chrétienne si, ce que je n'ose toutefois absolument affirmer, l'artiste avait voulu marquer que le Christ, en instituant l'Eucharistie, dont le miracle de la Multiplication des pains était comme le symbole et l'annonce, s'est adressé à tous les hommes, sans distinction de race ni de couleur.

Les costumes sont généralement tenus dans les notes claires habituelles. Le personnage au premier plan à gauche est en verdâtre; le jeune homme portant les poissons, en bleuâtre; celui qui présente les pains, en rose avec une coiffure bleue. Le vêtement blanc à bordures noires et le très haut bonnet noir agrémenté d'or du vieillard assis sur la droite sont semblables à ceux que porte un des acteurs de la miniature de la *Purification* (planche XXXIX). Dieu le Père apparaît dans les nuages, en tunique blanche et manteau rouge. A l'arrière-plan, les arbres sont peints au naturel, les montagnes se détachent en gris, tandis que, en avant, le terrain offre l'apparence d'une prairie verdoyante. Ce

dernier détail est emprunté au texte de l'évangile auquel s'applique la miniature. « Il y avait là beaucoup d'herbe », dit, en effet, ce texte (Saint Jean, VI, x).

Dans la bordure, les coquilles des escargots sont d'or, donnant une harmonie charmante par juxtaposition avec la verdure des feuillages et le ton bleu violet des fleurs d'ancolies.

## PLANCHE LXI

ILLUSTRATION POUR LA MESSE DU CINQUIÈME DIMANCHE DE CARÊME « JUDICA » (fol. 171 recto).

(Grande miniature dans le texte, de la première série, époque du duc de Berry.)

Sujet tiré de l'évangile du jour : « *La Résurrection de Lazare.* Il s'assoit, superbe, « dans son tombeau à l'appel du Christ. Madeleine en extase contemple le Sauveur. La « tombe est au milieu d'une église en ruines; le fond est sombre, la foule étonnée. » A cette description tirée du catalogue imprimé des manuscrits de Chantilly, t. I, p. 68, ajoutons quelques indications de coloris. Le fond de la miniature est bleu à rinceaux d'or. Sur la gauche, en allant de bas en haut, les vêtements des personnages sont successivement verdâtres, roses, mauves et bleus brodés d'or. En bistre est le serviteur qui soulève la pierre; en robe d'or, manteau bleu et capuchon noir, le vieillard qui se bouche le nez, au-dessus; en rose, l'autre individu à côté, qui fait de même; en rouge, la Madeleine; enfin en mauve, le Christ. Le tombeau est modelé en vert, avec des ornements dorés.

J'ai dit, p. 39, comment j'estimais qu'il serait possible que l'admirable torse de Lazare, à demi couché encore dans son tombeau, fût inspiré d'une statue antique.

## PLANCHE LXII

ILLUSTRATION POUR LA MESSE DU DIMANCHE DES RAMEAUX (fol. 173 verso).

(Grande miniature dans le texte, de la première série, époque du duc de Berry.)

*Entrée triomphale du Christ à Jérusalem.* — Cette miniature peut être critiquée comme relativement faible de composition par rapport aux autres. Bien qu'elle soit à fond de paysage, avec un ciel traversé par des nuages dorés, elle présente un certain caractère d'archaïsme. Le Christ est en mauve, du ton habituel; saint Pierre, derrière lui, porte une robe jaune et un manteau verdâtre qui se détachent sur le ton de bure du vêtement drapé de l'autre apôtre barbu. Les habitants de Jérusalem venant à la rencontre du Christ ont des tuniques de nuance blanche, bleuâtre ou bleue; mais l'artiste a employé pour le vêtement du jeune homme grimpé sur un arbre (sans doute un souvenir de Zachée sur le figuier) le rose, qui s'harmonise avec le vert du feuillage. Dans l'architecture, les constructions sont modelées en verdâtre, grisâtre ou rose, tantôt avec des toits rouges, tantôt avec des couvertures d'ardoise. Certains détails, édifices sur plans à pans coupés, coupole bulbeuse, tours élancées en forme de minarets, semblent prouver que l'artiste a cherché à donner à sa représentation de la ville de Jérusalem une couleur orientale. Les statues de personnages nus, d'allure antique, qui décorent le dessus de la porte d'entrée de la cité, sont modelées en or.

# PLANCHE LXIII

ILLUSTRATION POUR LA MESSE DE LA FÊTE DE L'EXALTATION DE LA SAINTE CROIX (fol. 193 recto).

(Grande miniature dans le texte, de la première série, époque du duc de Berry.)

La notice de M. le duc d'Aumale donne de cette page la description suivante : « *Exaltacio sanctissime crucis.* Le fond est bleu à stries d'or. La croix byzantine à deux « branches, en or, chargée de pierreries, s'élève au milieu du tableau; un serpent [en « réalité un lézard vert] roulé dans un plateau lui sert de base. Abritée par un édicule « de style roman et de couleur claire, elle est placée sur un autel que recouvre une « nappe à croisettes rouges, bordée de bleu et d'or. Des pièces de monnaies sont jetées « sur l'autel, que gardent deux sages, l'un vêtu comme un père du désert, l'autre « comme un nécromancien, avec le haut bonnet pointu. Ce dernier tient un ostensoir « d'or qui doit contenir des reliques ou des morceaux de la vraie croix. A gauche, « l'empereur Constantin et sa mère l'impératrice Hélène, à genoux, en riche costume « de voyage, accompagnés d'un eunuque noir. A droite, trois moines nègres, vêtus « de bure noire et gris-bleutée. Composition symétrique très savante, grande originalité « dans les détails, exécution charmante. » (*Chantilly. Manuscrits,* t. I, p. 68.)

Ajoutons des indications de coloris. L'empereur est en robe rose à manches bleues; sa couronne se trouve posée sur une calotte bleue. Sainte Hélène porte un vêtement bleu, broché d'inscriptions orientales d'or, et, par-dessous, une robe rouge toute couverte d'ornements bleus et blancs. Le bonnet pointu et le manteau du personnage qui tient l'ostensoir, dans le fond, sont respectivement bleu et rouge, contrastant avec le ton gris noirâtre de l'habillement du vieillard placé à côté. Sur l'édifice modelé en verdâtre, avec le dessous des voûtes rose, se dressent trois statues, Moïse et deux prophètes. Ces statues sont en or.

Les inventaires du duc de Berry permettent de reconnaître, dans le motif du lézard

d'orfèvrerie émaillé qui sert de pied à la croix, l'imitation d'un joyau qui faisait partie du trésor ducal, et était appelé la Croix au serpent (cf. p. 37).

Il existe à la Bibliothèque de l'Arsenal un beau manuscrit d'origine parisienne, un *missel* destiné à l'usage des évêques de Paris (ms. n° 621), dont les premières miniatures ont été peintes avant le 2 novembre 1438 et les dernières après le 11 février 1439. Parmi les plus récentes de ces images, il en est une, au fol. 429, qui figure également l'*Exaltation de la Sainte Croix*. Le sujet, dans ses grandes lignes, et sauf variantes pour le choix des personnages, ou sauf simplification des détails, y est traité de la même manière que dans la page de Chantilly reproduite sur notre présente planche. La composition que nous voyons ici semble donc avoir constitué un type iconographique qui est resté longtemps en faveur auprès des enlumineurs travaillant à Paris.

## PLANCHE LXIV

ILLUSTRATION POUR LA MESSE DE LA FÊTE DE SAINT MICHEL (fol. 195 recto).

(Grande miniature dans le texte, de la première série, époque du duc de Berry.)

*Victoire de l'archange sur le démon.* — La scène se passe au-dessus du Mont-Saint-Michel. Elle est décrite comme suit par M. le duc d'Aumale : « Dans le ciel, saint Michel « combat le dragon. Sur la grève s'étale le « Mont » ou la « Merveille », comme on dit « en Normandie. Tout le détail de l'abbaye, des maisons, des murailles est reproduit avec « le plus grand soin. Dans le fond, Tombelaine. » (*Chantilly. Manuscrits,* t. I, p. 67.)

L'archange a le visage et les mains de feu. De feu sont aussi les plumes, disposées comme des écailles, qui couvrent ses bras et ses jambes. Ailes blanches et feu, corselet noir à clous d'or, manteau bleu. Le dragon est vert et or. Dans la ville, les toits de l'église sont d'un gris d'ardoise; les maisons, au contraire, apparaissent couvertes en tuiles. Les anges placés en bordure, et dont l'un soutient les armes du duc de Berry, portent des dalmatiques vertes à ornements d'or. Sur le front de chacun d'eux brille une petite aigrette de flamme. Leurs ailes sont bleu et or.

Plusieurs autres manuscrits du quinzième siècle renferment des miniatures où le Mont-Saint-Michel est également représenté. C'est le cas pour un Livre d'heures de Pierre II, duc de Bretagne, qui appartient à la Bibliothèque nationale, ms. latin 1159, et pour deux exemplaires du tome II d'un ouvrage de Jean Miélot sur les *Miracles de la Vierge*, l'un de ces exemplaires conservé à la Bibliothèque nationale, ms. français 9199, l'autre à la Bibliothèque Bodléienne d'Oxford, ms. Douce 394. (Les miniatures des deux manuscrits de Paris auxquelles je fais allusion ont été publiées, en couleurs, dans le livre intitulé : *Saint Michel et le Mont-Saint-Michel,* par Mgr Germain, l'abbé Brin et Ed. Corroyer, Paris, 1880, gr. in-8°. Quant au manuscrit d'Oxford, il a fait l'objet d'une reproduction intégrale, exécutée en 1885, par les soins de M. John Malcolm de Poltalloch, pour le Roxburghe Club.) De toutes ces vues du Mont-Saint-Michel, celle

donnée par la présente peinture du manuscrit de Chantilly est à la fois la plus ancienne et la plus précise dans ses indications.

A propos de cette peinture, il convient d'insister sur une particularité : l'introduction des armoiries du duc de Berry dans l'encadrement de la page. C'est l'unique fois qu'un pareil fait se produit pour toute la série des illustrations consacrées aux Propres des messes, dans le volume de Chantilly. La présence exceptionnelle du blason ducal ne doit donc pas être sans signification et il n'est pas téméraire de penser que nous avons là l'indice d'une dévotion particulière du duc Jean envers l'archange saint Michel.

Cette dévotion à saint Michel était peut-être déjà, et, en tout cas, allait devenir à très bref délai pour la France comme une forme du sentiment patriotique. Dès 1419, par conséquent à une époque bien voisine de celle où Pol de Limbourg et ses frères travaillaient encore aux *Très riches Heures,* le dauphin Charles, héritier légitime du royaume, le futur roi Charles VII, aura pour « devise » ou emblème et fera peindre sur ses bannières de guerre « un Sainct Michiel tout armé, qui tient une espée nue et fait manière de tuer un serpent qui est devant luy ». (Archives nationales, KK. 53, f° 21 verso, cité par Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire,* 2e édition, p. 116. Cf. *ibid.,* p. 485.) Une figure analogue dans son arrangement à celle que nous voyons au sommet de notre tableau, et très peu postérieure comme date d'exécution, voilà donc ce qui sera la marque distinctive des drapeaux sous lesquels marcheront contre les Anglais les partisans du dauphin Charles, les futurs compagnons de Jeanne d'Arc. Pour Jeanne d'Arc elle-même, on sait quelle place tiendra saint Michel dans ses visions!

C'est par cette évocation du culte de saint Michel, associé au souvenir d'un passé de relèvement glorieux pour la France, que nous terminerons notre étude. De semblables pensées étaient chères au cœur si français de M. le duc d'Aumale. En fermant sur elles le manuscrit qu'il préférait, il me semble rendre un dernier hommage au Prince qui a assuré à son pays, sous la garde de ses confrères de l'Institut, la possession des incomparables *Très riches Heures du duc de Berry.*

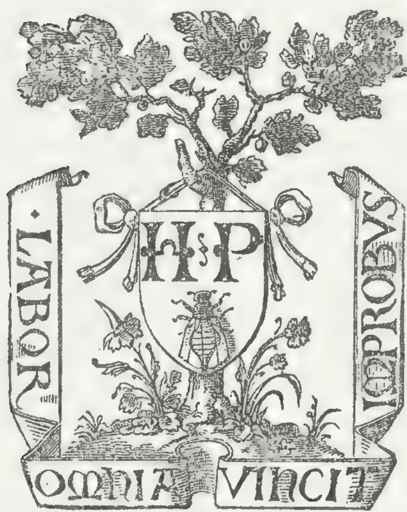
# TABLE DES MATIÈRES

*Achevé d'imprimer*

PAR

PLON-NOURRIT ET C^IE

*Le 1^er octobre 1904*




Héliogravures par PAUL DUJARDIN

Héliogravure en couleurs gravée par A. CORET

Et tirée par CH. WITTMANN




Plon-Nourrit et C^ie Edit.




Plon-Nourrit et Cie Edit.

Héliog Dujardin




Plon Nourrit et Cie Edit.

Pl. IV



Plon Nourrit et Cie Edit.

Héliog. Dujardin.



Plon Nourrit et C^ie Edit — Héliog Dujardin



Plon Nourrit et C^ie Edit

Héliog Dujardin

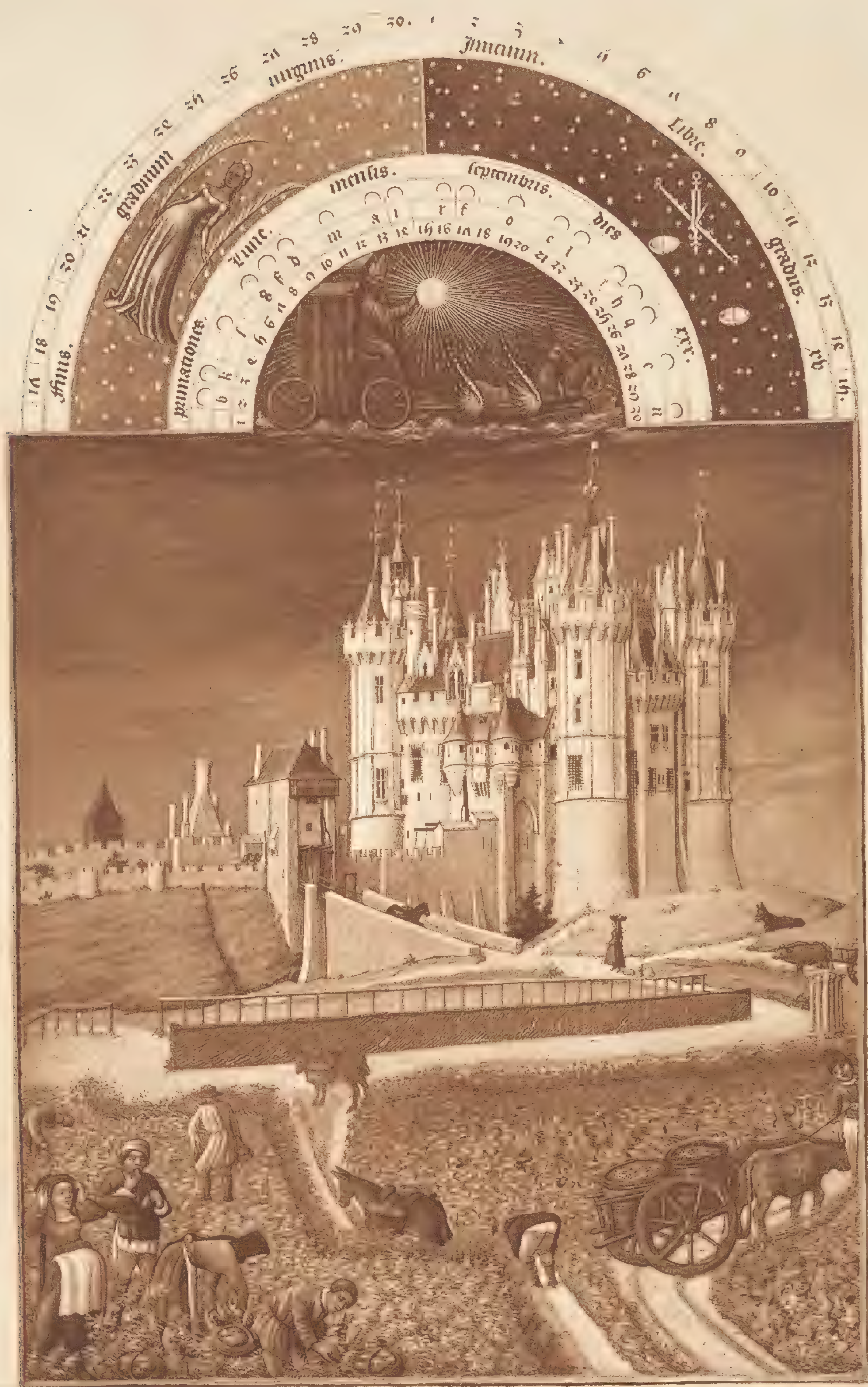


PL. VIII



Plon-Nourrit et C^ie Edit.

Héliog. Dujardin.




Plon, Nourrit et Cie Edit.

Héliog. Dujardin.



Plon Nourrit et Cie Edit.

Héliog. Dujardin




Plon-Nourrit et Cie Edit

Héliog Dujardin

Pl XII




Plon Nourrit et Cie Edit.

Héliog Dujardin




Plon-Nourrit et Cie Edit.

Héliog. Dujardin.





Inicium sancti
euuangelij secū
dum johannē.



In principio erat
uerbum et uerbū
erat apud deum

... et Cie Edit.





In illo tempore:
Missus est an
gelus gabriel a
deo in ciuitatem
galilee. cui nomen na
zareth. ad uirginem
desponsatam uiro cui
nomen erat ioseph de
domo dauid: et nomē
uirginis maria. Et in
gressus angelus ad eā:





In illo tempore:
Cum natus
esset ihūs in beth
leem iude. in die
bus herodis regis ecce
magi ab oriente uene
runt ierosolimam di
centes. ubi est qui nat⁹
est rex iudeorum. Vidi
mus enim stellam ei⁹
in oriente: et uenimus

Plon-Nourrit et Cie Edit.

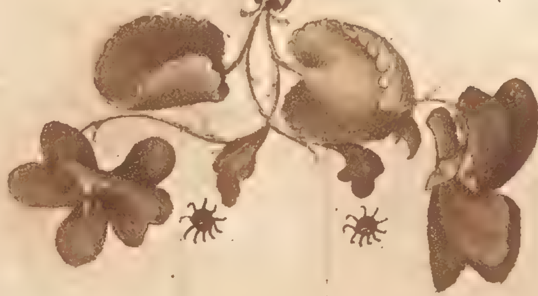
Héliog. Dujardin.





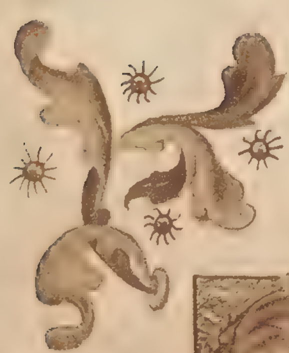
Sequencia sancti euuangelij secundum marcum.

In illo tempore: Recumbentibus undecim discipu



Plon-Nourrit et C^ie Edit.

Hélioq. Dujardin.









m ... temerata et
me ... ternum bene
dicta ... singularis at
q3 incomparabi ... lis uirgo dei geni
trix maria gratissimum dei templum spiritus sā
sacrarium ianua regni celorum. per quam post
deum totus uiuit orbis terrarum de te dei genitrix
filius dei uerus et omnipotens deus suam sacratis
simam fecit matrem assumens de illa sacratissimā
carnē per quem mundus qui perditus erat salua
tus est. Cuius preciosissimo sanguine suo mundꝰ



redemptus est. et
omnia peccata
ei remissa sunt
formans eam ī
preciosissimo sā
guine suo uniuēs
eam eterne et in
commutabili
diuinitatis sue
a quo bona cūc
ta procedunt p



Plon, Nourrit et Cie Edit. [illegible]

Pl. XVIII.






Plon-Nourrit et Cie Edit

Heliog Dujardin

Domine ad adiuuã
dum me festina.
Gloria patri et filio
et spiritui sancto.
Sicut erat in princi
pio et nunc et semper
et in secula seculorum.
Amen.
Aue maria gracia ple
na dominus tecum.



dauid ipsum uenientẽ
nunciat populum conuocãs.
Venite exultemus
domino iubile
mus deo salutari nr̃o p̃
occupemus faciem eius
in confessione et in psal
mis iubilemus ei.
Aue maria gracia ple
na dominus tecum.
Quoniam deus ma
gnus dominus et rex
magnus super omne
deos: quoniam non
repellet dominus plebẽ
suam quia in manu e'
sunt omnes fines terre
et altitudines monciũ
ipse conspicit.
Dominus tecum.
Quoniam ipsius est
mare et ipse fecit illud et
aridam fundauerunt
manus eius uenite a
doremus et procidamus
ante deum ploremus

Plon Nourrit et Cie Edit.

Heliog Dujardin

uias meas quibus iu
raui in ira mea si in
troibunt in requiem
meam.
Aue maria gracia ple
na dominus tecum.
Gloria patri et filio et
spiritui sancto: sicut e
rat in principio et nunc
et semper et in secula
seculorum amen.
Dominus tecum.
Aue maria gracia
plena dominus tecum.
O quam ymnis
glorifica luce
coruscas stirpis daui
tice regia proles subli
mis residens uirgo
maria supra celigenas
ethereos omnes.
Tu cum uirgineo

omnem creaturam ascendit



Domine dominus
noster quam ad
mirabile est nomen tu
um in uniuersa terra.
Quoniam eleuata
est magnificencia tua
super celos.
Ex ore infancium
et lactancium perfecisti
laudem propter inimi

tos tuos ut destruas ini
micum et ultorem.
Quoniam videbo ce
los tuos opera digitorum
tuorum lunam et stellas
que tu fundasti.
Quid est homo quod
memor es eius aut filius
hominis quoniam vi
sitas eum.
Minuisti eum paulo
minus ab angelis glo
ria et honore coronasti
eum et constituisti eum
super opera manuum
tuarum.
Omnia subiecisti sub
pedibus eius oves et bo
ves universas insup
et pecora campi.
Volucres celi et pisces
maris qui perambulant

semitas maris.
Domine dominus
noster quam admirabile
est nomen tuum in uni
versa terra.
Gloria patri et filio et.
Sicut erat in principio.
Quod in spiritu nunciat
apostolos post ascensionem per u
niversum promulgare evangelium



Celi enarrant
gloriam dei et



Plon Nourrit et Cie Edit.

Héliog Dujardin.



Domini est ter
ra et plenitudo
eius orbis terrarum et
universi qui hitant
in eo.
Quia ipse super ma
ria fundavit eum sup
flumina preparavit
eum.
Quis ascendet in
montem domini aut



Eructavit cor meum
verbum
bonum: dico ego opera
mea regi.
Lingua mea cala
mus: scribe velociter scri
bentis.
Speciosus forma pre
filiis hominum: diffu
sa est gratia in labiis tu
is propterea benedixit te

Plon-Nourrit et C^ie Edit.

Hélioq. Dujardin.

Regratiantur filij chore
q̃ saluati sūt in aeter ã
tia degluturo patrem.



Deus nr̃ refu
gium et uirt'
adiutor in tribulatio
nibus que inuenerunt
nos nimis.
Propterea non time
bimus dum turbabit'
terra transferentur mō
tes in cor maris.

Auferens bella usq;
ad finem terre arcum
conteret et confringet
arma et scuta ꝯburet ig'.
Vacate et uidete qm̃
ego sum deus exaltabor
in gentib; et exaltabor
in terra.
Dominus uirtutū
nobiscum susceptor
noster deus iacob.
Pfectizāt filij chore mi
litantē et triumphātē
ecclīam in monte syon.



Plon-Nourrit et Cie Edit.

Héliog Dujardin.

processit a domino. In tercio
nocturno antiphona.
Gaude maria.



Cantate domi
no canticum
nouum: cantate dño
omnis terra.
Cantate domino et
benedicite nomini eius

nium a facie domini
quia uenit quoniam
uenit iudicare terram.
Iudicabit orbem
terre in equitate et po
pulos in ueritate sua.
Gloria patri et filio.



Dominus regna
uit exultet ter
ra letentur insule mlte.

Plon Nourrit et Cie Edit.

Héliog. Dujardin



Cantate domino canticum nouum: quia mirabilia fecit.

Saluauit sibi dextera eius: et brachium sanctum eius.

Notum fecit domin[us] salutare suum ante

pio et nunc et semper et in secula seculorum. A.

ant. Bñdicta tu.



Dominus regnauit decorem indutus est indutus est dominus fortitudinē et precinxit se.

Etenim firmauit

Plon-Nourrit et Cie Édit. Héliog Dujardin.





Te deum lau
damus te
dominum confiteṁ.
Te eternum pa
trem omnis
terra venera
tur.
Tibi om
nes angeli
tibi celi et u
niverse pote
states.
Tibi cheru
bin et seraph
hin: incessa
bili voce pro
clamant.
Sanctus
Sanctus. sanctus
dominus deus sabaoth
Pleni sunt celi et ter
ra maiestatis glie tue.

Te gloriosus apo
stolorum chorus.
Te prophetaṁ
laudabilis numer'
Te mar
tirum can
didatus lau
dat exercitus.
Te per or
bem terraṁ
sancta confi
tetur ecclia.
Patrem
immense ma
iestatis.
Veneran
dum tuum
verum et u
nicum filium.
Sanctum quoq; pa
raclitum spiritum.
Tu rex glorie xpe.

Plon-Nourrit et Cie Edit.

Heliog. Dujardin.

Pl. XXVIII




Plon-Nourrit et Cie Edit. Héliog. Dujardin.



Jubilate deo om
nis terra: servi
te domino in le
ticia.
Introite in conspec
tu eius: in exultacione.
Scitote quoniam
dominus ipse est deus
ipse fecit nos et non ipsi
nos.
Populus eius et ov
es pascue eius introite
portas eius: in confes
sione atria eius in hym
nis confitemini illi.
Laudate nomen ei⁹
quoniam suavis est
dominus in eternum
misericordia et usq; in
generacione et genera
cionem veritas eius.
Gloria pri et filio et.



Plon-Nourrit et Cie Edit.

Héliog. Dujardin.

Deus misereat̃
nr̄i et benedicat
nobis illuminet vul
tum suum super nos
et misereatur nr̄i.
Ut cognoscamus in
terra viam tuam in
omnibus gentibus
salutare tuum.
Confiteantur tibi
populi deus: confiteantur
tur tibi populi omnes.
Letentur et exultẽt
gentes q̄m iudicaš popu
los in equitate et gentẽ
in terra dirigis.
Confiteantur tibi
populi deus: confiteã
tur tibi populi omnẽ
terra dedit fructum su
um.
Benedicat nos deus
deus nr̄ benedicat nos
deus et metuant eum
omnes fines terre.
Gloria patri et filio.



Benedicite omnia
opera domini
domino: laudate et su
perexaltate eum in se
cula.

Plon-Nourrit et C^ie Edit.

Héliog. Dujardin.

Benedictus es dñe
in firmamento celi et
laudabilis et gloriosus
et superexaltatus eum
in secula. Amen.



Laudate dnm
de celis: lauda
te eum in excelsis.
Laudate eum om
nes angeli eius: lauda



Benedictus dñs
deus israel quia
visitavit et fecit redemp
tionem plebi sue.
Et erexit cornu salu
tis nobis in domo dd'
pueri sui.
Sicut locutus est per
os sanctorum qui a se
culo sunt prophetarũ
eius.
Salutem ex inimicis

Plon-Nourrit et Cie Edit.

Héliog Dujardin.



Deus in ad
iutorium
meũ inten
de.

Domine ad adiu
uandum me festina
Gloria patri et filio
et spiritui sancto.

I.



ant. Servita m. ps. dd.
Beatus vir qui
non abyt in
consilio impiorum z
in via peccatorum non
stetit et in cathedra pe
stilencie non sedit.
Sed in lege domini
voluntas eius et in le

impiorum peribit.
Gloria patri et filio



Quare fremue
runt gentes et
populi meditati sunt
inania.
Astiterunt reges ter
re et principes convene
runt in unum adv
sus dominum et ad

Plon-Nourrit et Cie Edit. Héliog. Dujardin.



Verba mea au
ribus percipe
domine intellige cla
morem meum.
Intende voci oro
nis mee. rex meus z
deus meus.
Quoniam ad te do
mine orabo mane



an. Dignare me.
Ad dominum
cum tribularer
clamavi et exaudivit
me.
Domine animam
meam a labiis iniq̃s
et a lingua dolosa.
Quid detur tibi aut
quid apponatur tibi

Plon-Nourrit et Cie Edit.

Héliog. Dujardin.




Plon Nourrit et Cie Edit

Héliog Dujardin



Leuaui oculos
meos in mon
tes unde ueniet auxili
um michi.
Auxilium meum
a domino: qui fecit ce
lum et terram.
Non det in commo
tionem pedem tuum
neq; dormitet qui cu
stodit te.
Ecce non dormita



Letatus sum in
hiis que dicta
sunt michi: in domum
domini ibimus.
Stantes erant pedes
nri in atriis tuis ihrlm.
Ierusalem que edi
ficatur ut ciuitas cuius
participacio eius in id
ipsum.
Illuc enim ascende
runt tribus tribus dni

Plon-Nourrit et Cie Edit.

Héliog. Dujardin.

Pl. XXXVII.



Plon Nourrit et C^ie Edit



Plon, Nourrit et C^ie Edit

Héliog. Dujardin

Pl. XXXIX



Plon Nourrit et C^ie Edit.




Plon-Nourrit et Cie Edit

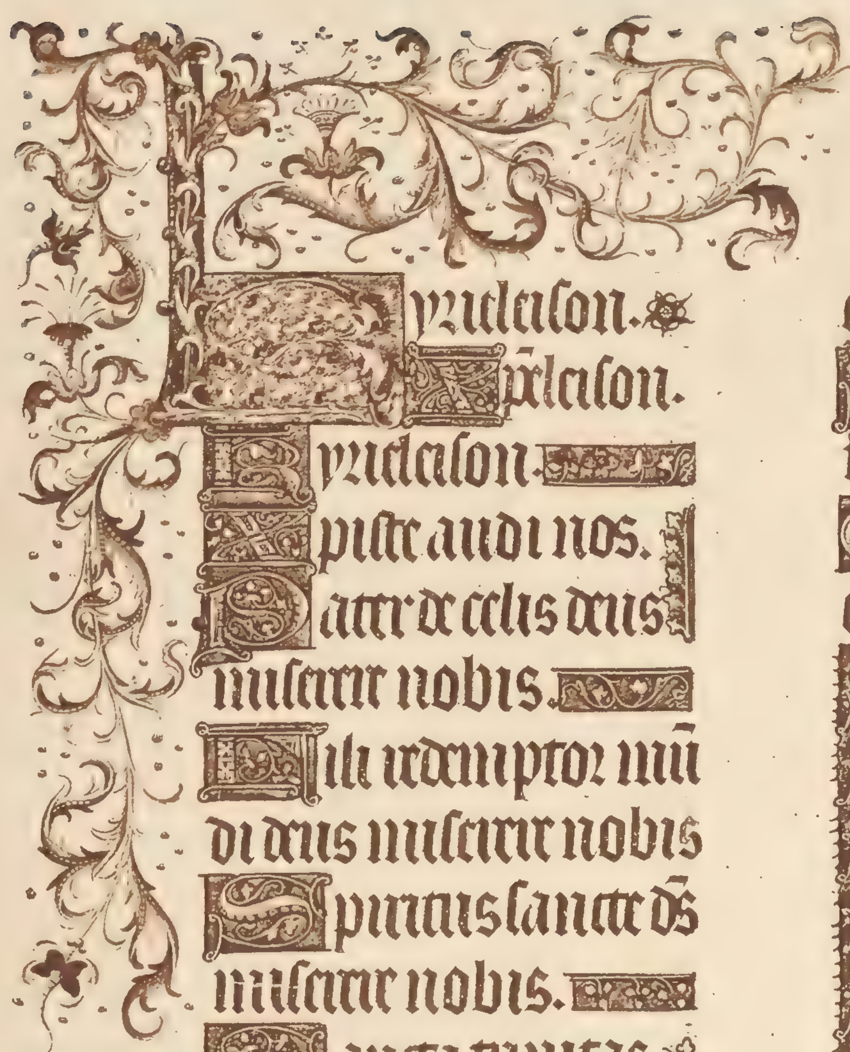


Plon-Nourrit et Cie Edit

Héliog. Dujardin.




Plon Nourrit et Cie Edit.



Kyrieleison.
Christeleison.
Kyrieleison
Christe audi nos.
Pater de celis deus
miserere nobis.
Fili redemptor mun-
di deus miserere nobis
Spiritus sancte deus
miserere nobis.
Sancta trinitas
unus deus miserere n.
Sancta maria ora
pro nobis.
Sancta dei genitrix
ora pro nobis.
Sancta virgo vir-
ginum. ora pro nob.
Sancte michael. or.
Sancte gabriel. or.
Sancte raphael. or.
Omnes sancti an-
geli et archangeli dei. orate.
Sancte iohannes
baptista or.
Omnes sancti patriar-
che et prophete dei. orate.
Sancte petre or.
Sancte paule or.
Sancte andrea. or.
Sancte iacobe or.
Sancte iohannes or
Sancte philippe. or
Sancte thoma or.
Sancte iacobe or
Sancte mathee. or.
Sancte thadee or
Sancte bartholome-
e. ora pro nobis. or.
Sancte mathia. or.
Sancte marce or
Sancte luca. or
Sancte barnaba. or.
Sancte symon or.



Héliog Dujardin.




Plon-Nourrit et Cie Edit.

Héliog. Dujardin.




Plon-Nourrit et Cie Edit.

Héliog. Dujardin.




Plon-Nourrit et Cie Edit.



Plon Nourrit et C^ie Edit.

Héliog. Dujardin.



Plon Nourrit et Cie Edit. Héliog Dujardin.

Pl. XLIX.



et Cie Edit.

Héliog.





Plon Nourrit et C^ie Edit



Plon-Nourrit et Cie Edit. Héliog. Dujardin.



Plon-Nourrit et Cie Edit. Héliog. Dujardin.



Plon-Nourrit et Cie Edit.

Pl. LV



Hourrit et C^ie Edit. | Heliog. Dujardin.




Plon Nourrit et Cie Edit.



uer natus
est nobis et
filius datus
est nobis cuius imperium
super humerum eius et vo
cabitur nomen eius ma
gni consilii angelus. ps.
Cantate domino canti

Plon-Nourrit et Cie Edit
Héliog Dujardin



Dominica .i. quadrage
Inuocauit mesime.
Et ego exaudiam eū
Eripiam eum et glo
rificabo eum longitudie
dierum adimplebo eum.
Qui hītat in ad ps.
iutorio altissimi in pro

Plon-Nourrit et Cie Edit



Dominica tercia in xl.
Oculi mei semper
ad dominum qz
ipe euellet de laqo
pedes meos respice in me et
miserere mei quoniam u
nicus et pauper sum ego. ps
Ad te domine leuaui ai

Plon-Nourrit et Cie Edit.




Plon Nourrit et Cie Edit.



Iudica me deus et discer
ne causam meam de
gente non sancta ab
homine iniquo et doloso eri
pe me quia tu es deus meus
et fortitudo mea. Ps.
Emitte lucem tuam et
veritatem tuam ipsa me de

Plon Nourrit et C^ie Edit.



Domine ne lõ
ge facias au
xilium tuum
a me ad deffensionem meã.

aspice libera me de ore leonis
et a cornibus unicornium
humilitatem meam. ps.
Deus deus meus respice i

Plon-Nourrit et Cie Edit.

Héliog. Dujardin



Nos autem glo
riari oportet
in cruce domi
ni nrī ihū xpi in quo est sal⁹

vita et resurrectio nrā per quē
salvati et liberati sumus al
leluya alla. ps.
Deus misereatur nrī et be

Plon-Nourrit et Cie Edit. Héliog. Dujardin.




Plon-Nourrit et Cie Edit.

Héliog. Dujardin.





